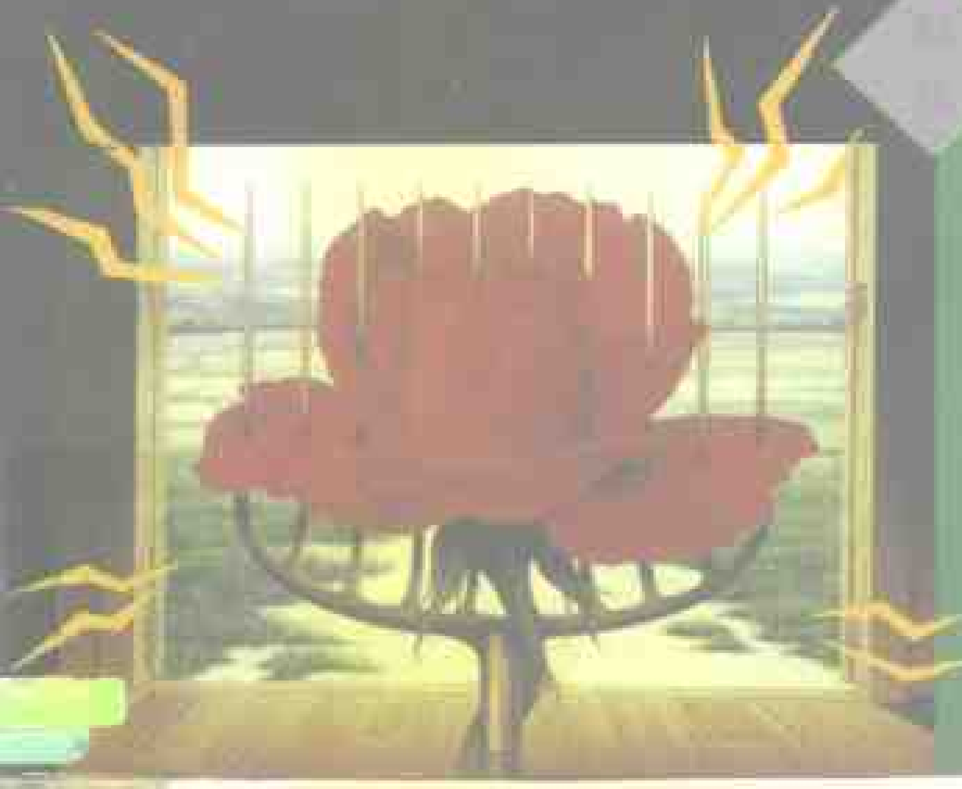
伤花怒放

摇滚的被缚与抗争

东方音乐文库



西江月书系



東方出版社

责任编辑：喻　阳
装帧设计：王红卫
责任校对：李兰亭

图书在版编目(CIP)数据

伤花怒放/郝舫　著
SHANG HUA NU FANG
-北京：东方出版社，1993.10
西江月书系
ISBN 7-5060-0424-0

Ⅰ.伤…
Ⅱ.郝…
Ⅲ.①音乐评论-摇滚乐②摇滚乐-音乐评论
Ⅳ.J605

东 方 出 版 社　出版发行
(100706　北京朝阳门内大街166号)
北京新华印刷厂印刷　新华书店北京发行所经销
1993年12月第1版　1993年12月北京第1次印刷
开本：850×1092毫米　1/32　印张：9.125
字数：196千字　印数：1—3000册
定价：9.00元

绪言　摇滚何为

形态各异的扬声器巨墙之后，变幻莫测的聚光灯罗网之中，鼓手鬼斧天工般地敲打，吉它扣人心弦地拨响，舞台英雄或嘶哑或高亢的声音唱起，千万歌迷的狂呼响彻云霄——摇滚张扬登场！

如果说 90 年代之前的中国，摇滚还只是崔健孑然独立的呼喊，是青年们从《伊甸园之门》出发萌生的向往和想象，如今，它却响彻在每一家舞厅、每一部随身听，探头于每一家电台、电视台和大报小报，甚至成了最为大众化的口头禅，成了任何一个时髦青年表明自己不曾落伍的口头招贴。而与此同时，无数的人依然在疑惑何为摇滚。

如果非要用定义来限定摇滚，其结果往往令人啼笑皆非。让我们看看那些"摇滚专家"的把戏：

格雷尔·马库斯是闻名遐迩的摇滚名著《神秘列车》的作者，他认为摇滚无非是"一种美国文化"，比如埃尔维斯·普莱斯列无非是"把作为美国人的感受戏剧化，把这种感受的含

义、价值和美国生活的利弊作形象表达。”

卡尔·贝尔兹则在他那本《摇滚故事》中视摇滚为“民间艺术”，一种下意识的俚语表达方式。

查理·勒特称摇滚为“城市之声”，认为它是都市少年们创造的新音乐呐喊。

乔纳森·艾森则在《摇滚时代》中称摇滚为“对西方文化伪善的反叛……是一种深刻的颠覆形式。”

戴夫·哈克在《物有所值》中用马克思主义的阶级斗争学说分析摇滚，认为它是“工人阶级文化”；而保尔·约翰逊则在《新政治家》中视摇滚为资产阶级的阴谋，其目的是招安潜在的革命者，使他们“沉溺于其中而麻木不仁、懒散不堪并脱离实际”。

理查德·戈尔德斯坦在《摇滚之诗》中则认为，摇滚最重要的特点乃是对青春活力的肆无忌惮的挥霍……

同样，当问及摇滚乐迷为什么迷上摇滚时，你也可以听到花样百出、乃至矛盾重重的回答：

“我喜欢这种节奏”；

“我喜欢这种声音”；

“我喜欢这种调调”；

“它让人坐不住”；

“我觉得听起来过瘾”；

“我觉得听起来舒服”；

“我不听歌词，只听那种感觉”；

“不听歌词就听不懂摇滚，摇滚的可取之处就在于介入生活”；

“摇滚就是自由”；

“摇滚就是叛逆”；

“摇滚就是狂野”；

“摇滚就是狂热”……

应当说，所有这些都是摇滚，因为多元本就是摇滚的特性。从摇滚的所有定义、专著（仅仅是有关埃尔维斯·普莱斯列的书籍就已接近百种）或乐迷感觉中挑选一种摇滚含义，无非是一种盲从；而自造一种定义，也至多是一种任性。

如同任何一个稍微接触过摇滚的人都会感觉到的那样，摇滚固然首先是一种音乐，但这种音乐之中并不存在什么完整的音乐要素可以使人有绝对把握地将它同其他音乐形式完全区分开，它的节奏、乐器、音量、旋律、声音都可以从其他音乐形式中找到。但这些四处存在的要素的组合形式却使人可以断定某一首歌是不是摇滚，这不完全取决于音乐要素，勿宁说更多地取决于历史，取决于摇滚包容万象的气概，取决于崇尚摇滚者的信念。

而任何一种“标准”的摇滚定义，则可能会把摇滚之外的东西当作摇滚，而将真正的摇滚排斥在外。

因此，我尊崇并践行在那些最为典型的摇滚歌手身上所表现出来的个性意识，自做主张地选取摇滚的精华或糟粕。尤为重要的是，我自然首先强调摇滚是一种音乐、一种乐趣，但我也坚持认为，摇滚绝不仅仅是一种音乐，它也是判断、测试时代和人心的最佳手段之一。高唱军歌行进的战士和由情歌伴随成长的恋人会在多年以后告诉你，他们虽然再也记不得其他一切，却记得住当年陪伴自己的歌声。如果说这是音乐力量的见证，则摇滚的力量更加强大，因为它比军歌和情歌更深地与社会和文化相连，从它产生之日起，它就不仅造成音乐领域的剧变，而且引发了语言、发型、衣着、生活方式和全部文化、政治、思想方式的剧变，这一切曾经发生在西方，在今天的

中国也已初露端倪。

由此，我们如同不过多沉溺于摇滚定义之争一样，同样不过多沉溺于摇滚本身的历史；我们关注的是摇滚同社会、历史、思潮一并搏动的情景，而正是从对这一情景的关注中，我们又可以真正更深刻地懂得什么才是摇滚。即由摇滚何为明了何为摇滚。

那么，摇滚何为？最好的视点便是观照摇滚的阻力和压制来自何方以及摇滚对它们作了何等样的抗争。由此，我们判断：

摇滚要求自由。这一自由绝非让许多人谈虎色变的为所欲为，而是对人类和社会完善性的另一类刺探。当摇滚的自由得以保全，人类的自豪感才不至于依然是伪善而色厉内荏的幻术；所谓文化，也才得以成为人类形形色色境况的无羁观照，成为人类心灵往来无碍的操场。

摇滚参与革命。这是一种号召的参与，它用狂放或温柔的形象、轻快或强烈的节奏、考究或急就的歌词，粉碎异化和现实，使不满如同蒲公英种子四处飞散。但摇滚恪守艺术和文化本份，只为争做吉它英雄或舞台英雄而殚精竭虑，只赤膊上阵不披挂上阵，只和平吟唱不诉诸武力，并时时将吉它作梵音飘向迷途者，将鼓点作木鱼敲往偏执狂。

摇滚超越道德。习俗和卫道士往往对摇滚大施杀手而反被肢解，其原因不在于摇滚的道德雄辩而在于它干脆无视辩论的存在。以创造力作剃刀的摇滚战士在革命途中毫不在乎地将道德法眼作为肿瘤切除，心中没有半点犹豫。

摇滚躲避意识形态。它在那些神圣立场的夹击之下如同风箱中的老鼠两头受气，这就使它意识到倚门卖笑的危险和呆滞，它宁愿在一个巨大的社会迷宫之中以政治直觉为诉求

东游西窜，而不愿身陷哪怕是温暖如家的囹圄，飘流是一种痛苦，但有时也是一种幸福。

摇滚挺身反抗贝多芬。它坚信音乐不是身份或地位、教养的表征，不愿让生性可以自然起舞的灵魂只对音乐囿于憧憬。它一只一只地解放艺术小脚和束胸，使音乐"解放脚"和"天乳"满地欢快飞跑，满世界愉悦震颤，使音乐终于重新向生命河床奔涌不息。

摇滚无视国界。它深知狭隘的民族主义与天下一家的情怀相比，实在是可以通向丧心病狂的坦途。于是它无视四周缭绕的氤氲毒气，遥想着蓝色地球上各式花环淹没了坦克，全世界的少女们奏着各式鼓点昼夜起舞，不再有种种基因口实之下的生灵涂炭。

摇滚崇尚激情。它用游移难定的火热焚毁种种堂皇和伪善，使艺术意味放纵的意像倍加清晰强劲，它是那种已经喷射出地面的动荡岩浆。在这种激情之中，由于蕴含了与其诅咒者同样的频率和狂喜，使它纵然歼灭了四周麻木不仁却贻然自得的面具脸孔，却也在狂喜之中不辨南北。

摇滚反抗上帝。这种反抗与其说是同上帝的儿女们对阵叫板，不如说是让上帝分身百处，用摇滚的浅唱低吟取代唱诗班的虔诚敬颂，用电贝司和聚光灯使木鱼青灯消踪匿迹，用前呼后拥的世界巡演淹没寂寞难耐的云游四海。而在不经意之间，人们却又可以瞥见摇滚歌迷们令人难以置信的顶礼之姿，这是摇滚之光下的惨淡一隅。

摇滚置疑理性。它固执地窥探人类的灵魂机密，不惜用狄奥尼索斯使人头晕目眩的酒剑斩剁大脑，让生命中的快慰和悲苦尽情向极致迈进。于是，摇滚大道之上的跋涉也开始有了歧路徊徨，所幸，摇滚从不因寻找归宿而枯萎，它永远在操练

中常青。

看哪，这就是摇滚！

目　录

第 一 章

命运风景:去势或毁灭的星辰

Sent your soul underground
Where tears roll down
Where tears roll down
drew the blade way too low
Was shackled by your honest
Made a mess, I guess I should have known
That life was lust and libert
Not a chance mutation or the last temptation
Laid so low for so long,so low

——TEARS FOR FEARS“LAID SO LOW”



摇滚的历程一如任何艺术的发展一样，充满着种种传奇，其中固然不乏千山之巅的辉煌与河汉中心的灿烂，但那些身陷围击之中的末路英雄，更值得人们感慨之余作再三之思。在这些永远值得记取的故事之中，当以摇滚之王埃尔维斯·普莱斯列和摇滚之父艾伦·弗雷德的经历最具启示性。

1992 年，在美国即将发行普莱斯列纪念邮票的前夕，曾经举行过全国性的民意调查，以决定邮票采用其前期形象还是后期形象。压倒性的结果是：要早期的“猫王”。

此一结果似乎并没引起人们更多的注意，但了解摇滚史的人们无不仰天长叹。

埃尔维斯·阿隆·普莱斯列更为人熟知的花名是“猫王”，但 1935 年他的降生之地却是美国密西西比州图佩罗的一个贫困家庭，即使后来他们一家搬到了孟斐斯城，所住的依然是穷街陋巷。这种家庭给普莱斯列的好处是，他可以不受管束地接受黑人音乐的影响，因为在美国南部的有钱白人眼中，他们这种贫困的“白垃圾”与黑人是同样的劣等货，任其与黑人厮混而无人干预。高中时期的埃尔维斯并未显示出有什么过人之处，但他已经开始穿黑皮夹克并让衬衫开敞，还留着连鬓胡和“鸭屁股”发型。这在 50 年代初的美国南方，已经略为与众不同。但他为同学们称道的还是他那满是黑人味的歌声。1952 年，在中学的汇演之中，这种歌声曾赢得一片喝彩之声。

1953 年，刚刚毕业的埃尔维斯走进“孟斐斯录音服务社”，想录上几支歌作为自己送给母亲的生日礼物。后来被视为发现埃尔维斯的“伯乐”的该服务社老板山姆·菲利浦斯当

时并不在场，真正的“伯乐”是玛莉恩·基斯卡。她意识到了埃尔维斯那独特的演唱方式意义非凡，并在山姆到公司之后向他力荐埃尔维斯，因为他知道菲利浦斯正在到处找一个“有黑人的声音和感觉的白人”，那意味着一本万利。菲利浦斯果然一听中意，1954 年 7 月，埃尔维斯正式与菲利浦斯拥有的太阳公司签约。埃尔维斯在太阳公司推出的第一张唱片包括《一切顺利(妈妈)》和《肯塔基蓝月》两只单曲，带有摇滚刚开始诞生时的企图融合黑白音乐传统的幼稚特征和明显的乡村音乐风格。这张唱片在当地成了热门货，卖出了两万张。然而，从一开始，埃尔维斯便注定不可能一帆风顺，几家白人电台联名抵制这张唱片，原因是因为他的音乐带有明显的“黑人血统”。

但不管怎样受到抵制，埃尔维斯已经开始小有名气，而当他 1955 年底在太阳公司推出第 5 张也是在该公司的最后一张唱片(包括《神秘列车》及《我为忘了道歉而道歉》)时，他已经是一颗引人注目的明星。而且人们发现，再按习惯把它当作一个乡村歌手显然不符事实，因为他的声调、形象和台风都与乡村音乐大相径庭，他有意地在向刚刚崛起的摇滚进军。

1956 年初，埃尔维斯几经经纪人转手，以当时 4 万美元的代价被 RCA 公司买到了签约权，从此，他开始成为全美国的巨星。该年度的《伤心旅店》风靡全美，数月之内卖出 100 万张；《猎狗》一年内卖出了 300 万张，《温柔地爱我》则仅是订单就突破了百万大关。当年，埃尔维斯的唱片共卖出了千万之巨。排行榜上也尽是他的大名。

然而，这种广受欢迎并不能真正改变埃尔维斯的命运。

50 年代中期，正是甫出世的摇滚饱尝老拳的时期，比尔·哈利诸人已经在为演出摇滚而备受指责，埃尔维斯竟敢加入这一行列，自然是在劫难逃。与其他歌手相比，埃尔维

斯所遭受的指责是双重的：一是因为他竟敢演唱摇滚，二是因为他演唱摇滚的方式。因为他总是在台上叉开双腿并且同时晃动；凑近麦克风的嘴唇微微上翘，脸上总是一副阴郁或冷笑的表情；在用手臂猛拨吉它的同时，他还会让抽动的双腿猛然打住，双膝不停撞击并拼命扭动骨盆；这套动作还不断被扩充，他在叉腿、跨立、摇头晃脑、放低重心的同时都可以扭动骨盆，于是，各家报纸都称这套动作为"撞与扭"，而埃尔维斯本人被赋予的绰号便是"骨盆埃尔维斯"(Elvis，Pelvis)。

在圣地亚哥的一场演唱会上，埃尔维斯被描述为"用绕着感官旋转的野蛮节拍"向拥挤不堪的人群演唱，虽然这场演唱会上除了一贯的大声喝彩和小姑娘们难以自制的激动之外并没有发生什么特殊事件，但该市警察警告埃尔维斯，如果他还想在该市露面，他就要把动作放干净点，放弃那种不适于本地年轻人和敏感公民眼光的"摇滚"动作。而当埃尔维斯在佛罗里达举办演唱会时，当地警察也要求他站着静止不动地演唱。在威斯康星州的拉克罗斯演唱会之后，当地报纸称之为"露骨地淫猥"，认为他的表演"无非是穿着衣服的脱衣舞"。当地的公民组织要求请埃尔维斯来演出的公司向公众保证，以后绝不再请他或类似人等前来演出。

《美利坚》杂志在 1956 年 6 月 23 日号上"向美国人民"发出警告："要当心埃尔维斯·普莱斯列！"。这一警告也是与他那"淫荡的、下流的、污秽的"台风有关的。

路易士韦尔一个名为吉恩·李的牧师此时发话道，他接到了百来封信，表明有 60％的男孩其实并不喜欢埃尔维斯，但他们害怕说出真话会被女朋友嘲笑为太循规蹈矩，所以装着喜欢他。李牧师说他参加过埃尔维斯的一次演唱会，在埃尔维斯登台前当地电台的节目主持人曾上台大讲埃尔维斯如何

孝顺、爱国并常去教堂做礼拜等，并指责那些写文章骂埃尔维斯的人，台下8000听众狂热欢呼。李牧师认为，“此乃仇恨之翼，它使人联想到的唯一事情便是30年代希特勒的群众集会。”

在加拿大的温哥华，当埃尔维斯的一场演出结束之后爆发了一场打斗，一名海员因攻击警察而被捕，当地的亚历山大·麦克唐纳法官对其罚款250美元，并写道：“此类演出是可耻的，以后绝不允许再举办了。”

正如阿尔伯特·戈德曼(埃尔维斯传记作家)所说：“埃尔维斯从其走红的第一年起就置身于新闻记者、教师、警察局、政客们沆瀣一气的指责之中，这使得他成了大人们所担心的青少年不法行为的先兆。对他的攻击并不仅限于文字，也包括要求采取行动制止他进行演出，或者干脆将其赶出城去。”①

事实上，在许多人眼中，埃尔维斯不仅是青少年不法行为的“先兆”，而且是其直接原因。当他在加拿大奥塔瓦的演出终于以一场骚乱告终时，当地报纸便刊出：“埃尔维斯引发了一场骚乱。”

当埃尔维斯在洛杉矶举办两场演出时，对他的指责以极其低下的形式表现了出来。在第一场演出中，一只名叫尼普尔的小狗一直在台上陪他演出。在RCA公司的唱片广告中，也正是这只小狗在听着埃尔维斯的唱片。演出过程中，埃尔维斯曾经轻轻拍过它一小会儿。当演唱最后一支歌《猎犬》时，他紧紧地抱起小狗并绕着舞台摇动了一周，观众们兴奋得不得了。当他离开舞台之后，几个在场的成年人却极为不满地向警察局报案，说埃尔维斯在舞台上当众鸡奸一只小狗。市警察局于是郑重警告埃尔维斯，要收敛自己的行为，否则不准他再演出第二场。第二天的演出开始时，他们便在舞台上安装了两台摄像机进行监视，“以防万一”。

某家图片社还曾就埃尔维斯的演出发表了12张系列照片，称他在进行“性展览”，目的是为了唤起“小姑娘们的性本能”。他们称这种“淫秽”演出为“热气腾腾的色情饮料”。

1956年1月28日，埃尔维斯第一次在电视上进行了表演，这是有史以来摇滚不是作为引发“骚乱”的原因等等在电视新闻中露面，而是第一次正式的摇滚电视表演。由于它第一次使摇滚出现在了全美国的起居室之中，许多卫道人士都奋起谴责，播出这一节目的CBS公司从第二天起便被抗议和扬言报复的电报、信件和电话所淹没、震撼。

纽约的一名电视评论人杰克·奥布伦认为埃尔维斯只会像杂耍艺人似地扭来扭去，“他不会演唱即兴装饰乐句，只好用土著居民式的最为古怪和露骨的扭动来弥补其声音上的不足。”

在纳什维尔，一个埃尔维斯的模拟像被当众“绞死”，在圣路易斯，这种模拟像被投入了一片大火。纽约格林尼治村的查尔斯·格雷夫牧师称埃尔维斯为“旋转着的性托钵僧”；福音传教士比利·格列汉姆则称，虽然自己从未见过埃尔维斯并对其毫无了解，但基于所听说的一切，他“极为坚决地绝不让自己的孩子看他一眼。”

1956年夏天，极想与美国收视率最高的电视节目之一“沙利文剧场”相对抗的“史蒂夫·艾伦剧场”为了提高自己的收视率，决定让埃尔维斯在其中露面。艾伦极想提高节目收视率，又怕重蹈以前让埃尔维斯露面的那些节目的覆辙，便想出了一则“妙计”，即将埃尔维斯“炸弹”的导火线取掉。他让埃尔维斯在一出滑稽短剧中出现，在舞台上冲着一只猎犬大唱《猎狗》，而且手中无吉它，身体也不再“摇滚”；他穿的是一套燕尾服，打着工整的领结。这也许是他一生中最为安静同时也是最

为别扭的一次演出。电视评论人杰克·古德大声喝彩，认为这是“一个更为安详的普莱斯列”，艾伦也兴奋异常，因为他的节目收视率破天荒地击败了“沙利文剧场”。

在此之前，“沙利文剧场”的主持人沙利文曾经明确拒绝埃尔维斯在自己的节目中露面，他说自己“不会让普莱斯列出现在大家庭的屏幕之上”。但此事之后，他很快改变了主意并立即让埃尔维斯上了三次节目。他为了自圆其说，总想证明他以前的说法是建立在道听途说的基础上的，说他真看到录相带时奇怪人们为何一直大惊小怪，言下之意是埃尔维斯并不可怕。但是，当埃尔维斯第一次于 9 月 9 日露面时，摄像机只对准他的腰部以上，他那著名的骨盆被排除于镜头之外。即便如此，该节目仍吸引了 82%的观众。

然而，库尔德依然抨击埃尔维斯“吐弹舌头并沉溺于无词的、低品味的调子”。

对埃尔维斯的反应绝不只止于言语批评本身。有两名耶鲁大学学生发起了一场运动。他们对小孩们戴“我喜欢埃尔维斯”的徽章深为不安，便以贝多芬的名义发起了反击，制作了一千枚“我爱路德维希”的徽章。在曼哈顿的一家音乐商店中所贴的招贴画上写着“向威胁开战，亮出你的路德维希徽章”。他们只花了一小时左右便出售完毕。据称在几星期内便形成了一个有 20,000 人参加的全国俱乐部，支持这一徽章运动的包括著名音乐家艾萨克·斯特恩（著名小提琴家）、尤金·奥曼迪（著名指挥家）和卡萨尔斯（著名指挥家、大提琴家）。

似乎是什么人都加入了这类行动。在辛辛那提，一个二手车推销员刊出广告，他将在任何一个买他汽车的人面前销毁 50 张埃尔维斯的唱片，一天之内，他卖出了好几辆车。在加拿大多伦多，一个牧师通过《多伦多传真》发起成立一个“不喜欢

埃尔维斯者"的俱乐部，名为"禁止埃尔维斯俱乐部"；在加拿大的西海岸，杰克·沃瑟曼牧师发起一场比赛，这场比赛是要求参加者用50个或更少的词来完成以下句子："我讨厌埃尔维斯，因为……"获胜者的奖品是一张弗·辛那特那的唱片；在魁北克的埃尔默城，自动点唱机的所有者们将埃尔维斯的歌从唱机中抹去，因为当选市长认为那些歌淫猥而下令禁止播放。在奥塔瓦一家私人学校，8个女学生因违背了校规参加埃尔维斯演唱会而被开除。而德克萨斯州一所中学的校长则宣布"我们绝不能容忍埃尔维斯的唱片出现在我们舞会上，不能容忍蓝牛仔裤或鸭屁股式发型"。《音乐杂志》的编辑指责埃尔维斯的"斜瞅、哀诉与呻吟"和他"淫秽"的演出。旧金山一所中学的两名女学生因在"我为何喜欢埃尔维斯"比赛中得胜而飞往好莱坞博得埃尔维斯香吻，校长宣布开除她们，并宣称"我们绝不想出这种名"。

纳什维尔一位以"大斯科特"闻名的DJ（在电台或娱乐场所播放唱片或主持节目者）在一个公园中销毁500张埃尔维斯的唱片。在新泽西州的威尔德伍德，一个DJ宣称他无法在道德上为埃尔维斯的歌辩护，并表示愿意成立一个组织"以阻止其对艺术的破坏和毁灭"。但当明尼那波里斯的WSPT电台禁播埃尔维斯的歌之后，却引发了当地居民的怒火，几个DJ接到了恐吓电话，号称"播放埃尔维斯，否则……"一块石头从前窗玻璃中扔进来，上面所系的纸条上写着"我是个少年郎……播放埃尔维斯，否则我们将扯碎这个城市"，但禁播依然维持。

埃尔维斯引发最大狂怒的唱片是1957年11月发行的《埃尔维斯圣诞专辑》，这张专辑包括了所有与圣诞相关的歌，如经典的《圣诞老人来了》、《白色圣诞》，也包括圣诞颂歌如

《平安夜》、《噢,伯利恒小镇》,KMPC 电台(洛杉矶)的 DJ 狄克·威汀希尔说,他接到了要求播放该唱片中曲子的要求,但他拒绝了,因为那"无异于把大风暴作为圣诞礼物送给孙子们",波特兰的 KEX 电台因该唱片"品味极低"而禁播之。当夜晚节目 DJ 艾尔·普赖德播了其中一曲之后,他立即被解雇。

加拿大的反应更加剧烈,卡尔加里的 CKKL 电台完全禁播此唱片,该台发言人指出,他们完全料到了埃尔维斯将会如此演唱这些歌曲,"这是我们所听到的最为堕落的事情之一",他竟然在唱颂歌时从头至尾"大喘气"。至少有 10 家电台禁播此唱片。

1958 年至 1960 年,埃尔维斯在德国服役期间引起了同样的轰动,德国的一个 DJ 沃纳·戈茨在将埃尔维斯说成"悲嚎者"之后,向听众直播了他砸毁其唱片的声音(但听众的反应却使他改变了主意并重新播放其唱片)。一个名叫费迪南德·安东的德国建筑师从空军电台中听到埃尔维斯歌之后说埃尔维斯是"向石器时代的退化"。

许多攻击是来自东德的,东柏林的共产党机关报《德国新闻》称埃尔维斯为西部地区的北约宣传品和"冷战武器",另一家东德报纸《青年世界》也以同样眼光看埃尔维斯,称"那些策划原子战争的人大肆吹捧埃尔维斯,因为他们懂得年轻人一旦缄默至成为普莱斯列迷,便是缄默到可以参战的水平"。当莱比锡警察逮捕了一个青年黑帮之后,该黑帮被认为是受"北约意识形态"的影响的,因其名为"埃尔维斯·普莱斯列猎犬"。东德甚至提出了证据表明,一个少年帮派的头儿正是在买到了几张埃尔维斯唱片之后,才变得那么坏的。

埃尔维斯迷们几乎都没注意到退伍后的埃尔维斯在形象

上的变化，这是其经纪人汤姆·帕克的主意，他以职业指导为名把持着埃尔维斯。本来埃尔维斯是作为演艺人员和名人进入军队的特勤部服役的，其他演艺人员皆如此。但帕克拒绝了，他公开宣称埃尔维斯本人不愿意轻松服役，他应当作为普通一兵服役。埃尔维斯当了一名吉普车驾驶员，并不接受任何特殊待遇。帕克知道如此一来可使"成人们对埃尔维斯的接受力变得更加多重和广大"。军队一次又一次地以种种理由要求埃尔维斯演出，但帕克总是拒绝，他想让他的歌星为成人所接受，在成人中更有名。事实上，正是1956年以来对埃尔维斯的大量攻击使帕克作了如此决定，帕克似乎担心他的"肉票"在经济上的生存能力，如果埃尔维斯不向反摇滚的压力屈服，不顺应成年人对其形象的要求，他也许就会门可罗雀。

因此，他第一步要让埃尔维斯作为普通一兵服役；第二步要拒绝所有现场演出，从入伍后到1967年，几乎10年间，埃尔维斯从未作过任何现场演出，因为正是现场演出给他带来了最大的麻烦和最猛烈的攻击；第三步则是外部形象……在离开军队后，埃尔维斯再未以油头粉面的阿飞形象出现过。

埃尔维斯继续上电视，但却是以更为驯服的形象出现。他退伍后第一次上电视是在一次弗·辛那特拉的特别节目中任佳宾。这真是最有讽刺意味的搭配，仅仅几年之前，辛那特拉还在大肆攻击摇滚。然而正如他之前的许多人一样，辛那特拉当时已经穷途末路，这一特辑是一个四辑系列的最后一辑，前三辑收视率很不怎么的，辛那特拉竭尽全力想证明他还可以重振雄风。他为埃尔维斯约6分钟的露面付出了125,000美元，这是一个激怒伤害了所有老歌手自尊心的价格。双方商定，埃尔维斯将穿小夜礼服并一直站着演唱，他们相互演唱彼此的名曲，甚至唱起了二重唱，简直令人感慨万端。

退伍后的埃尔维斯的主要工作是唱歌和演电影，在其唱片中，埃尔维斯变成了一个民谣歌手，一个中间派的大众感伤歌手。其电影形象同样是一副奶油小生的模样，以适合各种年龄段的人观赏。这一形象的改变是帕克和埃尔维斯的经纪处(威廉·莫里森事务所)及电影制片人哈尔·华莱士一手承办的，这是他们的计划的一部分，该计划之所以实行，部分原因是担心埃尔维斯的拥戴者涉及面太过狭窄，其姿态太易引起争议；部分则是因为他们认为由埃尔维斯服役带来了一次机会，它可以用来"塑造一个新鲜的、干净而健康的新形象。"

一个叫埃尔维斯·普莱斯列的强健的、豪放的、生气勃勃的摇滚歌手，曾经因在摇滚的诞生期摇旗呐喊而招来前所未有的抗议之声，却在 1958 年进入美军之后永远消失了。1960 年，一个也叫同样名字的人从军队退役，但他不再是从前那个人，拥有这一名字的是一个整洁的、穿戴齐整的流行歌手，他与辛那特拉和平·克劳斯贝难以区别，无非是还要年轻一些，仅此而已。而反摇滚势力则已在致力于让摇滚作出另一次让步。

如果说埃尔维斯是"摇滚之王"，艾伦·弗雷德则是当之无愧的"摇滚之父"；没有埃尔维斯，当年的摇滚会是另一番模样，没有艾伦·弗雷德，则"摇滚"的名字也不会出现。

弗雷德 1921 年出生于美国俄亥俄州的塞勒姆镇，当他还在俄亥俄州立大学念书时，就曾是一个乐队的头。而从军队退役之后，他开始在纽卡斯尔干起了电台节目主持人的工作，负责的是古典音乐节目。1951 年，他又成了克利夫兰城的一家独立的 WJW 电台的节目主持人，同样负责古典音乐节目。是一个名叫利奥·敏兹的人改变了他的事业和人生。敏兹是一

家录音公司的老板，同时也是弗雷德的热心听众，他从自己公司的业务中发现，越来越多的白人开始购买起源于黑人的节奏布鲁斯唱片，便建议弗雷德在节目中播放这类音乐。一开始，弗雷德对此不以为然，但有一天他自己亲眼看到了白人疯抢节奏布鲁斯唱片的场面。思考一周之后，他向电台负责人要求在古典音乐节目之后播出一些此类音乐。他给这个节目取的名字是“月亮狗布鲁斯”，正是在这个节目中，弗雷德发明了“摇滚”一词。在此前，“摇滚”还一直是做爱的委婉说法，在少数歌手的歌词中出现的摇滚一词都是指的此一意义。因而，虽然一些研究摇滚史的专家坚决主张“摇滚”一词并非弗雷德的发明，但谁也无法否认的是，他是第一个用此词来称谓那种从节奏布鲁斯中脱离而出的新音乐形式的人。

弗雷德本人就是一个不错的歌手，他快节奏的说话速度也使他同新兴的摇滚形象相符，弗雷德所参加的演唱会曾经引发过50年代所有的摇滚现场演出都曾引发过的“骚乱”，但他最为卫道士所反感的是其乐队中黑人竟站了一半比例，这在50年代的克利夫兰还属大逆不道之举。因而，弗雷德被诬为“黑鬼情人”，并因“企图混淆种族”而受抨击。然而，弗雷德依然我行我素，大跳“混淆种族”的舞，大唱黑人风味的歌。1952年3月21日，同样是在敏兹的建议之下，弗雷德举办了自己的演唱会。这场演唱会中途被市政当局停演，部分原因是有许多人未能入场，极易造成“骚乱”。第二天，弗雷德要求在露天进行演出，从此之后，摇滚的露天演出模式开始确立。

随着“月亮狗”(弗雷德的艺名)演出的增多和电台节目的成功，他的听众越来越多，好几家电台都开始播放他制作的节目。其中一家是新泽西州的电台，这使纽约地区的听众也听到了他的声音，纽约地区的WINS广播网总裁看中了弗雷德，

于是,从1954年开始,弗雷德使摇滚开始走向全美国。

在竞争激烈的广播界,弗雷德以其独特的风格赢得听众,当他坐在播音室时,会在膝盖上放上一本厚厚的电话簿,当音乐响起时,他会随着节奏敲击电话簿,并让这种声音从麦克风中传达到千家万户。他还常常在播放歌曲的同时发出有节奏的喃喃自语作为背景声。听众们乐此不疲,对弗雷德崇拜不已。到1958年时,弗雷德已无可争议地被视为摇滚乐的首席主持人。

由于弗雷德成为摇滚的象征,成了摇滚最为得力的开拓者和宣传员,他便不可避免地深陷于反摇滚的巨浪之中。由于他是第一个投身于传播摇滚这种"青年反叛"音乐的成年人,因此,便总是被视为成年人的叛徒;又由于他总是播放黑人的原唱版歌曲而不播放白人歌手的翻唱版,这又使得他成了种族主义者的眼中钉。

1958年5月3日,反摇滚者的机会终于来临,在弗雷德的芝加哥演唱会后发生了一场真正的"骚乱",共有15人被打或挨抢,事后并没有人被捕,而且并没有证据表明这一切是观众们所为。该地区向来不太安宁,而且没能入场的歌迷心中的不满表现得非常明显,"骚动"很可能是由他们发起的,当然此说同样缺乏证据。但不管是什么原因引起了"骚乱",摇滚演唱会和弗雷德被当作了头号公敌。

当地一家报纸出版了名为《真相》的专号,称这场演唱会"在露天散播诱惑,吸引了一大帮尖叫着的、被集体催眠的、有丛林本能的"流氓阿飞,称克利夫兰无非是弗雷德妖言惑众的又一处所而已。当时已有许多对摇滚不以为然的人发现了摇滚不会自生自灭,他们正在四处寻找应对此负责的人,弗雷德无疑是首选人物。一时间,各城市纷纷禁止弗雷德去开演唱

会，弗雷德甚至被拘捕，并被一个大陪审团以“煽动暴乱”的罪名起诉。但是此一罪名实在缺乏证据，州法院对弗雷德心存推翻美国政府之念的说法也颇感可笑。但众多民间团体、新闻媒介却以此为机会大肆打击弗雷德和摇滚。

5月8日，弗雷德所在WINS广播网宣布，由于弗雷德要电台在他遭受围攻时对他予以支持的请求遭到拒绝，他已向电台辞职。但该电台拒绝就此发表更多评论。

1958年5月16日，经过律师的努力，弗雷德终于以2500美元获得保释。州法院随后宣布不再审理此案。但一家上级法院依然认为弗雷德罪名成立，但却迟迟不开庭审理，于是弗雷德又继续扛了一年罪名。1959年12月，有关当局宣布，此案已被“搁置”，亦即会被放在一边忘掉了事。因为该案证人们已经分散在全国各地，有的到了外国，一名当时参与处置事件的警察也已死亡，这使得调查难以进行。但到此时，弗雷德实际上已经被从摇滚第一主持人的宝座推了下来，一年以来，他已经差不多被电台和唱片工业排斥在外，以免引发更大的反对力量。

弗雷德在摇滚电影中的表演也曾使他身受围击，他曾在《昼夜摇滚》、《播、摇、摇》和《别跟摇滚过不去》中扮演角色。《昼夜摇滚》在国外引起的“骚乱”让弗雷德“臭名远扬”。《别跟摇滚过不去》则情节很少，片中多数是摇滚歌曲，其目的是想表明此种音乐是无害而可以接受的。弗雷德在片中扮演一位摇滚歌手，当他回到家乡时，发现自己已被当作青年人的危险品。但在电影的结尾，一切都变得美好，摇滚也洗清了罪名。然而，现实生活中一切却并非如此顺利。就是这部电影本身，也同样被视为“招摇撞骗”。

弗雷德当然也并未屈服，他常在纽约的报纸上进行反抗，

在他的节目中，他更是从未停止过为摇滚辩护，他甚至争取到了少数电视节目主持人的支持，与那些诋毁摇滚的电视节目作坚决抗争。但是，许多电视节目还是不停地猛攻他和摇滚。哥伦比亚广播公司的节目就是如此，它称弗雷德“给了孩子们想要的东西，这就是为什么孩子们不愿跟老对他们说不的父母们在一起的原因”，“他不用言辞而用其影响说：‘如果你的父母意见与你不同，那就同他们斗争！’他让孩子们挺直了脊梁，但却是朝向坏的方向。”

1959 年 11 月，正当弗雷德开始重新振作精神时，又一场风暴来临了。美国政府开始就唱片工业中的行贿受贿问题进行调查。弗雷德新加入的 WABC 公司要求每个节目主持人都在一份声明上签字，宣布自己从未因在自己的节目中宣传或播放某家公司的唱片而接受钱财或礼品。弗雷德拒绝签字并称这一行为是对他人格的侮辱。他宣称自己从未接受过此类贿赂。11 月 21 日，WABC 公司宣布辞退弗雷德，虽然该公司同时宣布这与行贿受贿调查毫无干系，但并未就此辞退作出特别说明。弗雷德兼职的 WNEN 电视台也于 23 日宣布解除同他的合同。当弗雷德在该电视台主持最后一次节目时，许多歌迷流下了眼泪，其中一个女孩哭喊到：“他们赶走了我们的父亲。”

弗雷德的确从此被赶走，永远地结束了他的摇滚宣传员生涯。1960 年 5 月，弗雷德又一次被捕，并因违反了纽约州有关商业贿赂方面的法规，在 1958 年至 1959 年间接受 7 家唱片公司的 3 万美元，而被判一年徒刑并罚款 500 美元。令人哭笑不得的是，如果依照当时的美国联邦法，弗雷德的罪名是不成立的，如果弗雷德是在没有所谓“商业贿赂法”的其它州工作，他就会逃过这种下场。当地法院虽然也承认，在早有摇滚

之前，这一变相贿赂方式就已经存在，但摇滚的产生加剧了这种罪恶。他们认为仅在纽约，每周就有500张新摇滚唱片问世，如果没有电台主持人们的帮助，一张唱片是不可能打开知名度的。因此，唱片公司必然行贿，弗雷德等人必定会受贿。一开始，弗雷德拒不认罪，直到1962年12月17日，他才承认从两家公司接受过2700美元，经法院查证，此一事实属实。结果，弗雷德最终被判6个月徒刑并罚款300美元。

在弗雷德受到非难的过程中，一个名叫迪克·克拉克的主持人迅速崛起，他的"美国音乐台"本来远远落后于弗雷德的节目，但他创造的广告收入却大大高于弗雷德，因为大公司的老板们都不太喜欢弗雷德。在他倒霉之后，克拉克更是声名大展。迪克·克拉克同样是那种主持人兼歌手的人物，但与弗雷德是两种不同事物的代表：弗雷德代表的是野性、粗鲁、性感、无拘无束、放荡不羁，代表的是黑人一面；克拉克则代表着温柔、雅致、自我约束、归顺安详，代表的是白人一面。弗雷德是"邋遢的"、声音沙哑的、邪里邪气的；克拉克则是干干净净的、相貌俊雅的、台风安静的。如果他们同台，青年人们却只会为弗雷德欢呼，他们认为克拉克不是摇滚人，即使是，也只代表着摇滚中可以为大人们所接受的一部分。弗雷德之所以被人"痛打"，关键也在于他没有按"大人"们的规矩(包括唱片公司在内，因为弗雷德曾大肆反对他们的"标准")行事；而克拉克之崛起，也因为他不像弗雷德一样反抗"大人"，而是做他们的乖宝贝儿。弗雷德被克拉克取代，标志着生气勃勃的摇滚的结束，它要再恢复活力得等到"披头士"的崛起，在此之前，克拉克似的小生统治了全部流行乐坛。

虽然克拉克和非摇滚乐主持人也同样接受弗雷德式的"贿赂"，克拉克所接受的数量也巨大得多，他们却平安无事，

“行贿”的唱片公司也无一受到追究。因此，真正使弗雷德遭难的并不是“贿赂”，而是因为在所有的主持人中，只有他是从不妥协地为摇滚而战的，他发自内心地热爱摇滚，并始终认为只有摇滚才是年轻人的真正乐趣，而且他从不企图去操纵或利用摇滚来达到摇滚之外的目的。事实上，反摇滚势力之所以在弗雷德身上大作文章，最主要的目的便是想让摇滚又一次沾上恶名，他们想让人们坚信，摇滚这种音乐是如此之坏，除非给予好处，主持人是不会为它卖力的。

反摇滚势力也并不是真在“主持正义”，在使弗雷德跨掉的无数身影中，有因自己的市场和钱财随摇滚壮大而日渐缩小从而心怀不满的“全美作曲家、作家及出版家协会”这类组织、团体，有不满“黑鬼”音乐和“黑鬼情人”的种族主义者，也有辛那特拉、克劳斯贝这些昔日大名鼎鼎今日却被摇滚击败的歌星，更多的则是想要重新控制青年们的“大人”们。

备受打击的弗雷德在 1962 年之后也曾在加州担任过一段主持人，但时常处于别人监视之下，他自己也心灰意冷。但即便如此，反摇滚努力还是不放过他。1964 年，他又因“在 1957 年至 1958 年间漏税”而被起诉。还未等此案理出 眉目，心力交瘁的弗雷德便于 1965 年 1 月 20 日撒手人寰，年仅 43 岁。

埃尔维斯和弗雷德（仅仅是两个例子）的遭遇必定让人生出的感慨是卢梭的名言：“人生而自由，却无往不在枷锁中。”

说及自由，我们必然要提及以赛亚・伯林的天才贡献。虽然伯林在他那次惊天动地的《两种自由概念》的演讲中也曾提及，有人认为“说人生而自由实际上等于说鱼生而会飞”，且此

类言谈往往发自于赫尔岑似的真正的自由斗士之口，就更加值得人深思。但我们可以从那些走投无路的中国士大夫的自嘲语句中看到类似的态度，这种态度与其说是投降，不如说是另一种战斗，骨子里依然是乾坤皆醉我独醒的傲气，以及其中深藏的无奈。

以伯林的"消极自由"概念及其必要性的观点关照埃尔维斯·普莱斯列和艾伦·弗雷德诸人的沉浮，不失为一种有意义的操练。

所谓"消极自由"，乃是相对于"积极自由"而言，最简单地讲，我们可将"消极自由"理解为一种"保留区"的自由，它划定个人的某一范围为外人、社会、法律及其他因素不得加以干涉的"保留区"，"不管这一不得加以干涉的范围是依据什么原则来划定的，是自然法、自然权利也好，或是功利原则或绝对命令也罢，抑或是社会契约的神圣不可侵犯性，或是任何其他人们用以阐明论证其信念的概念，反正在这种意义上，自由意味着'免于'的自由，意味着在一个虽然变动不居却总是可以加以确认的界限之内不受干扰。"②与此不同，"'积极自由'的概念并不意味着'免于'的自由，而是'去做'的自由……去按一种已经规定好的方式生活的自由"。③自然，这种"已经规定好的方式"，意味的也是"不受干扰"。但这种不受干扰不是一种"被动范围"内的不受干扰，而是"我希望我的生活及抉择由自己而不是任何外在力量所决定，我希望只是自己意志而非任何他人意志的行动手段"。④

这一两种自由的区分，在表面上看起来并不明显，但人们通常所理解的自由无疑是"积极自由"。1967年，伯林的这一区分便曾遇到了杰拉尔德·麦卡勒姆的挑战，他提出了一个有名的公式：(行为者)X的自由(或不自由)在于免于Y而去

做(或不去做;成为或不去成为)Z。因此,不存在什么"消极自由"或"积极自由"。[5]伯林本人对此进行了简要的反驳。然而,即使在1983年那本专门为纪念伯林学术生涯而出版的文集《自由观念》和1991年为伯林诞辰82周年而出版的祝贺文集中,对"消极自由"及两种自由的划分颇有微词者亦为数不少。[6]

我们无心沉溺于其中的学术纠缠,相反我依然倾向于坚持伯林所作的区分(我认为伯林的基本观点是雄辩而难以驳斥的)。因为此种区分的确意义非凡;更重要的是,摇滚的历史像人类其他的历史一样证明着这种意义。

当一个家长以各种手段强迫孩子接受教育或训导时,面对孩子的不满,他的最好借口便是:"我这是为了你好"。这一简单的经验事实被无条件地予以扩充放大,便是"积极自由"背离自由的初衷而成为压制工具的裂变点,这也是我们理解伯林区分两种自由的意义的关键所在,同时也可以了解压制摇滚者的最终观念凭据。

"积极自由"的主张的出发点是个人选择和行动的不受干扰性,是一般人所谓的"自我设计","自我实现"。在这一观念之中,凡是想强迫个人改变意志或行为的东西,比如自然障碍、不合理制度、他人的意志和行为,乃至自我的"非理性"的情感,都被视为应当去除的对自由的压制。

由此,"积极自由"开始出现魔术般的转换:首先,人总是发现,这种自由意志总是容易受到欲望、冲动、本能之类的诱惑而偏离"真正的"、"理性的"自由所设定的航向;同时,即使是"自我设计"和"自我实现"着的个人,在设计目标上也可能被某些"非自我"的因素所诱惑,从而成为"不自由"的。因此,必然(必须)存在着一个更加理性和自主的自由方向,它不被

无谓的激情和欲望所引诱，也不为外在的物质或精神因素所误导，它会坚持自我的真正目标而绝不屈服。而要做到此点，必然会要求严格的自制。鉴于许多人并未能意识到这一点，或者意识到了这一点却没能让“理性自我”占上风，从而未能真正自由（这是“积极自由”产生魔术性转换的关键所在，我们不必对其进行详述，但要指出一点：“自由是对必然的认识”或认识到非理性的存在并用知识和行动予以解除，才可获得自由的观念，是产生这一转换的基础。在这种观念看来，由于多数人停留在无知的水平上，因而自由必定是遥不可及的，实施包括教育、训导和强制手段，于是变成了合理的行为。）因此，“自由”和“自我”的概念便不能只停留于个人，而应当推己及人，扩大到集体和社会。因为许多人都是受蒙蔽者，他们没能意识到自己真正的自我何在，真正的利益和目标何在和真正的自由何在，为了把他们从盲目之中解放出来，找到他们真正的自我和自由方向，就有必要将他们未能做到的自制以纪律、规矩的形式强加到他们身上，否则便是任其堕落、无知和失去自由。“自我”之中的理性有必要出面压制着那些非理性的本能、欲望；相应地，社会中较为优秀的分子也有义务以强制性手段使那些背离了“真正自我”的人重新找到“自我”，使那些沉醉于非理性的冲动、欲望、乐趣的人重新回到理性的道路上来向自由和解放迈进。反摇滚者对埃尔维斯和弗雷德的攻击表明，“积极自由”的确具有此一面目。因为它深得此一观念的实质：以一种自由的名义行“必要的”压制。的确，与生活中的经验自我相比，与摇滚所带来的当下愉悦相比，“真正自我”及其扩大形象——青少年的身心、社会的祥和与公众的标准等等无疑是更具“真实性”和“本质性”的，是“真正自我”和“自由”更为依赖的母体，在这种更高的价值之下，应当作出牺牲的是谁不

言而喻，何况摇滚这种被激情和冲动所宰制的东西，本就应当被自制所抑止。因此，在摇滚乐手们继续放纵自己而无力自拔之时，当然没有必要等到他们恢复理性，而是要当机立断，代表他们的理性和自由对其进行必要的压制。只要是为了公众和摇滚乐手"自我"的利益和"自由"，手段可以不在话下。

由此，我们可以认为，"积极自由"概念的确存在，而且它正是一般人所理解的自由，甚至是比那种视自由为"为所欲为"的观念看起来合理得多的自由，它也的确是值得我们反复思考并加以警戒的"自由"。特别是，有时候这种自由会表现得极为必要，比如在残暴的苛政之下奋而抗争所争取的，也往往是这种自由。然而历史提醒我们，即使在这种时候，也应当在"自由"来到之时不让它过于膨胀，否则必然意味着另一类扼制的来到。

与此相对，说埃尔维斯、弗雷德诸人所有意无意保持或践行的是"消极自由"，似乎也不算牵强（自然，这一说法也是因为他们所处的是被压制的地位）；但他们的受制，恰恰又是这种"消极自由"未能得到保障，或者说，是"消极自由"观念一直未能坐大的结果。

伯林曾从另一个角度分析"消极自由"与"积极自由"的区别："前者想尽量约束权威本身，后者却想将权威置于自己手中。"⑦更明确地讲，"消极自由"的主张者认为，"只有权利而非权力才应被视为绝对的，因此，被无论什么权力所统治的每个人，都有权利拒绝从事非人行为。"当然，对"非人"行为的判断，取决于对"人"的定义和每个人的理解，这是埃尔维斯和弗雷德在重压之下屈服或不屈服的最终信念根基。但不管怎么说，"消极自由"总是为人留下了一个范围，这一范围也可以像查尔斯·泰勒所说，被称为一种"机会概念"（与"行动概念"相

别)[8]。表面上看,这种自由不那么强有力,而且勿庸讳言,“消极自由”的观念同时意味着更多的鲜花和更多的莠草,甚至意味着某些社会阴暗面的持久存在。但是,正如我们可以从摇滚中所看到的那样,由于“消极自由”更多地是对某一领域的保守而非争夺,同“积极自由”的明显异变相比,它总还更能保持原意,而且其结果的灾难性似乎更小。(当然,这样说并不意味着“消极自由”可以走极端,即使是这样一种“退缩”性观念的极端,也是极其危险的。)

“消极自由”与“积极自由”的冲突是明显的,要摇滚乐手归于“无害”的意见和行动便是明证,鉴于某些终极性价值观念事实上难以最终统一,这两种自由之间的冲突必定将长久存在下去。在此情景之下,将自由视为最终对全部必然的认识,视为真善美大一统的最后完成,哪怕是视为一种通过行动而得到的解放,都会比正视两种自由的区别并视具体情形行动具有更大的危险性。仅就摇滚而言,应当张扬的是“消极自由”观念,扩大乐手们在思想和艺术上的探索空间(或更确切地称之为:保留探索空间)似乎更为迫切。

事实上,在自称“民主国家”、“自由世界”的美国,埃尔维斯和弗雷德有如此可悲的遭遇,也正好说明了人们与其像“积极自由”一样着眼于“谁(什么东西)来干预个人”,倒不如像“消极自由”那样着眼于“干预到何种程度”,这两种着眼点的确如伯林的批评者所说,有时候很难区分;但在多数情形之下,区别是明显的。这一区别为人类自由指明了努力方向。

“消极自由”也的确不可能成为一种纯机会概念,因为伯林所批评的“自我实现”观有时候也会是“消极自由”所必须的,我们似乎不能设想一个对自由毫无认识或没有丝毫行为的人会真正拥有“消极自由”,如果有人说,这无非是因为体制

还没有完善到足以自动保护每个人的“消极自由”的地步，那么我们必须指出，这种体制大概永远不会出现，而执着于这种体制，势必同执着于“积极自由”一样走火入魔，甚至成为“积极自由”本身。

由此，我们可以看到“消极自由”概念的真正意义：它不想为个人自由或人类自由制定出统一的判准，其“划出一个范围”之说与其说是一种划界，不如说是一种譬喻，因为这一范围的划分要视具体情形而定。它在“确定性”上难以给人予满足感，它给人的是多样性；但无论是摇滚还是人生，所谓“自由”，不是达到某一成就，获得某种认可，操别人的生杀（包括情感、艺术）大权，也不是在非此即彼、非雅即俗、非无害即有害一类矛盾中作出选择，更不是以自由之名被人吆喝或吆喝别人，究其终极，自由总还是一种选择权利，当这种选择权利面对愈多的可能时，或当一个社会为其提供更大可能的时候，自由才更大，自由的条件才更充足。我们自然不能由摇滚的遭遇比较、判决国家之间的自由状况。正如某位西方学者所说的那样，由于表达自由在西方被某些人视为日常用品和理所当然、俯拾皆是的东西，反而使人不易认为它是最可宝贵的。此说大体不假。但摇滚的遭遇无疑也可以判决特定情况下自由程度的大小，因为摇滚的自由，也是无数人要求有自己“范围”的呼声和努力中的一个；对摇滚在艺术发展范围内的努力，更确切地说，对每个摇滚乐手在演唱风格、审美喜好、穿着打扮等等方面的横加干预，无论其目的是多么“高尚”，动机是多么“纯洁”，皆应被判决为对自由的侵犯，并应当被视为人类应当加以改进的行为。不夸张地说，如果摇滚的自由还成问题的话，“消极自由”便仍然有惨遭封杀的例证，则“美国”也好，善国也罢，人类要到达真正的“自由世界”可还得走上一段长路。

① 阿尔伯特·戈德曼:《埃尔维斯》,纽约,麦格罗——希尔公司 1981 年版,第 181 页。

② 以赛亚·伯林:《自由四论》,牛津大学出版社 1990 年版,第 127 页。

③ 同上,第 131 页。

④ 同上。

⑤ 杰拉尔德·C·麦卡勒姆:《消极自由与积极自由》,载戴维·米勒主编:《自由》,牛津大学出版社 1991 年版,第 102 页。

⑥ 参见查尔斯·泰勒、G·A·柯亨等人的文章,载《自由观念》,牛津大学出版社 1983 年版。

⑦ 以赛亚·伯林:《自由四论》,第 166 页。

⑧ 《自由观念》,第 176 页。

第 二 章

革命(一):温柔的颠覆之声鸣响

Revelation,reveals the truth
Revelation
It takes a revolution to make a solution
Too much confusion
So much frustration
I don't want to live in the park
Can't trust no shadows after dark
So my friend I wish that you could see
Like a bird in the tree
The prisoners must be free

——BOB MARLEY & THE WAILERS



仿佛是一夜之间，60年代美国青年们从“学生非暴力协调委员会”以非暴力作为“目标基础、信仰前提和行动方式”的立场，转向了“气象员”和“黑豹党”的“抗议和游行无用，革命暴力是唯一途径”的姿态，这一转变如何发生，人们很难清楚描述；同样，我们也难以确定一开始只是一种大众流行新宠物的摇滚乐何时被打上了“革命”的标识，然而，这一标识却随处可见。在描述当代音乐史时，摇滚乐历来被称作一场革命；在论述摇滚乐的本质时，众多的人也将其概括为“革命”；即使是鄙视摇滚乐的丹尼尔·贝尔诸人，也认为摇滚乐起码是在“表演‘革命’”。

如果将反抗现存体制作为“革命”的起点，摇滚乐的确在不断革命。从它一诞生便引发的无数次“骚乱”开始，摇滚乐没有停止过此种“革命”步伐。从一代新人的心灵被朴素的早期摇滚打动并不再老老实实地呆在座位上之时，摇滚便被描述为“三R”(即 Rock，Roll，Riot 摇、滚、乱)，其最大特征是青年们故意与国家机器、政权和体制的最直接代表——警察作对。在50年代，以年轻人故意违反警察不许随着音乐节拍起舞的禁令并在遇到干涉之时挑逗警察，并最终演化成混乱的打斗和滥扔乱砸，就足以造成一批又一批的青年被处以罚款或被拘留。在整个50年代后期，这类“骚乱”不时成为西方世界各地报纸的头条新闻。

在60年代狂飙猛进、席卷全球的学生反叛怒潮里，在民权运动、反战示威的裹挟之下，在抗议民谣、言论自由运动的催促之中，摇滚乐同样按捺不住性情，成了“学生民主社会同

盟”集会上的常客，成了聚集于白宫之外点燃兵役证的青年们充满激情的呐喊，成了五角大楼旁男男女女们沟通灵魂之后重新站起的催征号角，成了嬉皮士们万般无奈之后唯一的精神安慰。而摇滚乐现场演唱会本身，也成了青年们从事“革命”和表白“革命”的最佳场所，他们毫不留情地对政权的“狗腿子们”怒目相向，并遭到更加不留情的压制。

当“杰弗逊飞机”乐队在美国加州的贝克斯菲尔德为观众们的热情感染而开始第 4 小时的连续演唱时，认为演唱会已经太长的当地警察关闭了舞台灯光，乐队顽强地继续演唱，并领导观众有节奏地将“肥猪、肥猪”的称号奉献给了警察。当地警察局随后毫不含糊地宣布，“杰弗逊飞机”永远不准再来。

而“大门”乐队的吉米·莫里森于 1968 年的纽黑文演出中，更是公然在舞台上用含混的南方口音嘲笑一个曾经闯入他的化装间的警察为“一个穿着一套小制服戴着一顶小帽的小人儿”，观众们自然齐声哄笑。但突然之间，全场灯光大亮，等吉米去关掉场内大灯时，一名警察冷冰冰地告诉他：“你被拘留了。”两名警察将他带到了一辆警车旁，饱以拳脚之后将他扔到了后座上。随后，莫里森因妨害治安、妨碍公务和“作淫猥及不道德表演”而被记录在案。

当“大门”再度于菲尼克斯举办演唱会时，青年们故意或跳舞翻滚，或冲向舞台，或与警察扭扯，《菲尼克斯报》随后将其描述为“青年人与警察之间的一场大战”。而吉米·莫里森则宣示了其秘密之所在：“如果没有警察，谁还会往台上冲？他们冲上去干嘛？他们冲上台时并没有什么恶意，他们不会再干别的。冲上台的刺激是因为有栅栏(挡住他们)。我坚信这一点。孩子们能有个机会跟警察较劲总是有点意思的，你瞧那些警察，带着枪穿着警服走来走去，每个人都禁不住在想，要是

跟他叫叫板的话会发生什么事呢?我认为这是好事,因为它给了孩子们向权力挑战的机会。"①

1969年,早就因"噪音嘶哑、穿着邋遢和逗弄观众发狂"而名声不佳的詹尼斯·乔普林又在佛罗里达的坦帕同警察进行了对抗,她被警察们强迫站起来跳舞的观众坐下的行为所激怒,大声在台上吼道:"我们什么都没弄坏,关他们屁事"。自然,她被几名警察当场拘捕并被处以罚款。在随之而来的一片谴责声中,甚至连联邦调查局也开始对她立案调查。当她在芝加哥的高地公园演出时,联邦调查局竟建议当地警察局出动了200名警察严加监督。虽然这次演出平安无事,她的经纪人和一些演出场地业主也抱怨不该动辄禁演,但像修斯顿这样的城市依然仅仅因为乔普林"一贯的不良倾向"而严令禁止她演出。

与"杰佛逊飞机"、"大门"和乔普林相比,鲍勃·迪伦、"披头士"和"滚石"无疑更被视为"革命"的先锋和代表。任何一部描述60年代学生"革命"的史籍都难以绕过他们挺立的身影,而在种种传奇的香烟缭绕之下,他们有时候已经成为形形色色"革命"青年乞求灵感和塑造形象的标本。

莫里斯·迪克斯坦在他那本更加深入中国青年而非美国青年之心的《伊甸园之门》中宣布:"当迪伦在1965年新港民歌节上接通一只电吉它从而激怒他的大部分听众时,民歌时代实际上已告结束,而摇滚乐时代已经开始。"②这是迪克斯坦众多偏颇之论中的一个,因为在迪伦刚刚从"彼德·保罗与玛丽"(迪伦的《答案在风中飘扬》和《不要再想一切如意》首先都是被他们而非迪伦自己唱进千百个校园的)的阴影中走出时,已经摸爬滚打了10年的摇滚乐早已在流行乐界称霸,"披

头士”狂热也正在席卷美国；何况，迪伦的第一个偶像便恰恰是埃尔维斯·普莱斯列，当迪伦刚刚混进艺术先锋们汇聚一堂的纽约格林尼治村时，他的理想是想：“比普莱斯列更出名”。

虽然迪伦并不是摇滚乐时代的开创者，说迪伦让摇滚乐开始了“革命”时代则毫不为过。

1961 年，当柏林墙开始修建，海军陆战队作为第一批美军登陆越南，伴随着厄普代克《兔子跑吧》和《第二十二条军规》的出版，罗伯特·齐默尔曼开始以鲍勃·迪伦的名字在纽约露面。这个来自明尼苏达州希宾镇的小镇青年心中的导师是“无产阶级”诗人、民谣歌手伍迪·格思里；而且在 1962 年，迪伦与“种族平等协会”的专职干事苏珊·罗塔诺过从甚密，这使得迪伦在民谣歌手生涯的开头就卷入了方兴未艾的民权运动。所以，他对着“战争贩子”大唱“我想让你知道，我可以看透你的面具”，他坚信“上帝在我们一边”，他让人们留意“时代正在变”，他也唱出了那句如今全世界的青年都已耳熟能详的“答案在风中飘扬”，随着这些歌曲渐渐成为民权运动的战歌，迪伦作为抗议歌手的高大形象也日渐丰满。1963 年 8 月，在向华盛顿进军的庞大队伍中，迪伦紧靠着马丁·路德·金；在射向约翰·肯尼迪的子弹打响 60 年代的信号弹、约翰逊又让更多的美国青年倒毙在东南亚丛林中时，迪伦挽着琼·贝茨的手弹响了反战的最强音。他为身陷社会重压的一代青年开创社会之外的天地，他为“文明”陷阱之内的大批学生解除紧身的套索，他们因而或拒绝与现有体制合作，或干脆与之直接对抗。正是因为迪伦将黑人民权运动、校园言论自由运动、反战运动的各色人等和各类团体魔术般地联结在一起，他自然成了比“只识弯弓射大雕”的马龙·白兰度和“稍逊风骚”的詹

姆斯·迪恩具有更加明确的挑战姿态、从而也具有更大威力的新文化英雄。

迪伦为什么要在1965年的新港民歌节上弹响电吉它从而转向摇滚乐，至今众说纷纭。詹姆斯·柯蒂斯列举了“披头士”的风靡和迪伦与之为邻的先锋艺术家们对他的影响，他还专门分析了60年代最具影响力的麦克卢汉的《理解媒介》对电子技术时代正在来临的断言在迪伦心中引起的震憾。④迪伦1964年英国之行中与“披头士”和“动物”乐队的会面的确也使他对摇滚具有了全新的理解，然而我们可以断言，迪伦转向摇滚的主要理由恰恰是不想让风靡了千百万歌迷的摇滚乐停留于“革命”之外，同时也不想让自己停留于摇滚之外。因而，他甘于违抗“不要在教堂里吹口哨，不要在民歌节上唱摇滚”的训条，走上了激怒他的老听众之路。

然而，这同时又是迪伦和摇滚的新生之路，因为这是摇滚投身“革命”之始。在那一天以前，摇滚在吟唱着抗议民谣的大学生和“新左派”的眼中，都还只是资本主义商业文化的代表，连深为绅士淑女们反感的“披头士”也不例外。伦敦的《工人日报》在1963年就曾指出，摇滚乐“可以用来轻而易举地控制那些失业的年轻人”，查尔斯·帕克更是毫不留情地指出：“(摇滚)事实上是统治阶级把其当作社会控制的形式而抚育起来的。”⑤在许多圣洁的左派眼中，摇滚不仅是资本主义的诱惑物，而且惟因其用指向快感和娱乐的大众运动，使富于阶级斗争含义的政治示威失去了吸引力，因而更加可恼。

迪伦改变了这一切。他不仅在新港民歌节上与“保罗·巴特菲尔德布鲁斯乐队”一起用电声宣告了民谣摇滚的诞生，而且随后推出了他的演唱生涯中第一支由自己唱红到排行榜第2名的《像一块滚石》以及《伊甸园之门》、《瘦子之歌》这类的

"愤怒"摇滚，还用摇滚史上第一辑双唱片《金发美女云集》回答了对他放弃民谣的批评，一句"每个人都会招来石块"(无论是《圣经》中的含义还是作为毒品名称，"石块"都代表着反对)表白坚定决心，走上了执着不变的摇滚之路。

自然，迪伦"革命"所遇到的"石块"也绝对与其份量相称，鉴于伍迪·格思里一直被判定为是共产主义者，迪伦自然被作为共产主义的同路人而严加监视；直到1971年，迪伦推出的那首歌颂黑人斗士的《乔治·杰克逊》依然被美国的电台禁播。

但这恰恰证明了迪伦的"革命"力量。毫不夸张地说，正是迪伦暗含讥讽、语带象征、思想丰富、才智十足的歌词，才使得摇滚乐发现了可以大展宏图的另一领域，从迪伦开始，摇滚乐才有意识地寻找自己在抗议之中的角色，用歌词来廓清自己的政治位置；尤其重要的是，作为抗议音乐化身的迪伦转向摇滚这一行动本身，就足以使摇滚脱离资本主义文化诱惑象征的苦海，重新得到抗议着的青年们的欢心。由抗议民谣演化而成的愤怒摇滚不再是文弱的媒介之花，而成了政治行动的代言新宠。"马尔库塞、法农、萨特、加缪和其他人只提供了意识形态，而迪伦才为青年们提供了将它们席卷归家的感情动力。"⑥摇滚不再像从前一样只是商业产品，而是像在1967年创立了《滚石》杂志的詹恩·温纳所描述的那样"成了我们四周发生的一切迅猛变化的动力中心，无论你把那些变化称作社会的、政治的、文化的都行。对我们这些战后成长起来的一代人而言，正是摇滚才把第一场革命深 置于我们的内心。"⑦

在迪伦的全部历史影响中，最有意义者无疑是他使"披头士"，尤其是使列侬找到了摇滚乐前进的全新方向。当然，"披

头士”从一开头就并非善主。

同样是在1961年,也是和迪伦一样听着“猫王”长大的温斯顿·约翰·列侬、詹姆斯·保罗·麦卡尼、乔治·哈里森和皮特·贝斯特在将自己乐队名称由“银色披头士”改成了“披头士”之后,也同迪伦一样不放过任何机会地四处游唱。而与迪伦不一样的是,他们并非自称,而是由其最初的老板布莱恩·爱卜斯坦在向德卡公司伦敦分部推荐他们时称其总有一天会比“猫王”还有名。当时德卡公司自然是一笑置之,因为他们听过的类似哄哄牛皮太多了。然而,1962年,在理查·斯达克伊用林戈·斯塔尔的名字取代皮特·贝斯特担任鼓手之后,“披头士”奇迹般开始了他们一帆风顺的星运航程。

在这一航程的起初阶段,由于他们的乖巧,日子像蜜月一般甜美。然而,他们毕竟留着“拖布”发型,这种与今天普通人争奇斗艳的发型相比只显其孩童般可爱的发型,却是“披头士”被视为体制反抗者的第一个象征。一位愤怒的英国中学校长宣称,这种可恶的发型对男生们的心理有着最坏的影响,使他们个个看起来都像白痴。更多的人则说他们不男不女,以至于他们到达美国时,NBC的新闻也故意一晃而过。然而自他们在美国一露面,英语中就多出了一个词汇:Beatlemania(“披头士”热)。1959年12月,“猫王”曾经创下了一个星期内有9首歌进入“最佳热门100首”的记录,但是在1964年3月28日,“披头士”却一下弄进去了10首,到4月中,更是一气打进去了14首。连“披头士”自己也时常惊异于自己的力量。

在他们那些难以细述的传奇事迹之中,自然少不了许多极具“革命”色彩的姿态。从他们成名之后,只要他们一登场露面,狂热的歌迷就会掀翻座椅,冲上过道跑向舞台,并与警察

们进行不共戴天似的打斗。

似乎正是由于类似"骚乱"的作用,一向自命客观的英国报界也常常变得神经过敏。1963年,当"披头士"在伦敦蓓尔美尔街露面后,第二天英国各大报皆以醒目标题报道了由歌迷们造成的"骚乱"。《每日镜报》称:"警察想把1000名青少年赶回去,歌迷们发狂了,冲破了由60名警察组成的纠察线。"几家报纸还煞有介事地刊登了一张照片,但该照片取景显然过近,上面有3、4个人。事后一个目击者作证,当时根本没有什么"骚乱",只有8个或更少几个女孩儿。

由于"披头士"总是做出一副毫不驯服的"革命"状,他们那因为对英国财政和国家形象做出巨大贡献而获的"不列颠帝国勋章"也成了一道引发暴风骤雨的闪电。1965年,绅士们对把如此神圣、象征着大英帝国秩序与荣耀的勋章授予"捣乱分子"大为不满,尤其是那些拥有同样的荣誉者更是如此,他们纷纷退回自己的勋章以示抗议。空军少校保罗·彼德森把自己用生命在二战的海空搏杀中换来的勋章寄给了女王,希望女王"约束"一下首相;另一名老军官也寄回勋章并声称"'披头士'的勋章散发出令人作呕的、稀奇古怪的、厚颜无耻的气息,玷污了我们战争期间的奋斗";前皇家加拿大海军少校盖坦·杰里在宣布放弃勋章的同时委屈大叫:"到下次战争爆发时再别让我上前线了,让'披头士'和喜欢他们的人上吧!"

列侬却再一次显示了温柔外表下的"革命"英雄本色,他毫不留情地回应:那些军官"是靠杀人得的勋章,我们则是靠使人快乐……我认为我们更应当得勋章……我们是因为出口有功而得的勋章……如果某人因肥料或机器出口创汇几百万美元而被授勋的话,人们便会对他喝彩欢呼,那干嘛单要敲打

我们呢?”[8]更能显示列侬“革命”本色的则是,1969年,他把当年为之拼命守护的帝国勋章退了回去,为的是抗议越南战争,并提醒世人关注在尼日利亚比夫拉发生的悲惨的大饥荒,甚至故作姿态“抗议”他的歌《冰冷土耳其》在排行榜上的名次下滑。令人啼笑皆非的是,4年前对“披头士”获得勋章大为不满的报界,如今又对列侬退回勋章之举大加挞伐,毫不留情。

当汇聚在白宫之外和校园之中的反战青年们一遍又一遍齐声高唱列侬在1969年推出的《给和平一次机会》时,列侬的“革命”身份已经盖过了迪伦,成为和平反战的新象征。然而这对他个人而言并非幸事。从1971年起,列侬便时刻担心会被赶出美国,因为尼克松政府毫不掩饰对他的痛恨之心,而这种痛恨并非如其表面显示的那样,是因为列侬卷入了毒品事件,关键在于“披头士”已经成了“革命”一代的新偶像。列侬不仅在《佩珀军士的孤独之心俱乐部乐队》封套上让“披头士”哥儿几个站在卡尔·马克思和鲍勃·迪伦等人的中间,他们还故意恶作剧地将“海滩小子”乐队的《冲浪美国》用查克·贝里的《在美国回转》的歌名改造合成了《在苏联回转》,而且列侬更在一次与阿比·霍夫曼(嬉皮士鼻祖之一,后开创“野皮”即青年激进运动,因怀抱一支小猪作为“野皮”提名的总统候选人上街游行而名噪天下)、杰瑞·鲁宾(亦为“野皮”干将)、伦尼·戴维斯(号召进行激进革命行动的“全国运动委员会”领袖之一,与霍夫曼、鲁宾同为以“阴谋暴动”罪名而被起诉的“芝加哥七君子”之一)、约翰·辛克莱(激进的“白豹党”领袖之一)的谈话中,居然提出过以举办摇滚乐会为诱饵来举行政治集会的绝妙主意。虽然列侬事后也指出,这只是“玩笑”性的谈论,但这一主意立即被尼克松政府视为心腹之患,将驱逐他出美国列入了议事日程。由此,列侬因“革命”姿态而被逼得惶惶

如丧家之犬。

然而，比这些表面的"革命"姿态更能表明列侬和"披头士"对革命的真正态度的，应当是他们那首遐迩闻名的《革命》，因为能够更真实地表达歌手内心思想的无疑是他的歌声而非外在姿态。与《嗨，裘德》一起作为单曲发行的《革命》是"披头士"的全部唱片中最为畅销的一张，后来也被重新作音响和歌词改动之后收入了被称为"综合了西方全部音乐史"的《披头士》("白色唱片")之中。《革命》在"白色唱片"中的效果或许更能表达"革命"之意，因为在"白色唱片"中，《革命》自始至终都伴随着混杂的"音响蒙太奇"，其中有一段段的对话，也有断断续续的来回播放的音乐片断，还有以不同的快慢速度制作成的或尖或细的种种音效，在一个声音清晰地发出"第九、第九"的同时，更有一阵阵歇斯底里的狂笑、抽泣、喘息和婴儿的咯咯声、收音机里失真的讯号等等。但这一版的歌词改动实际上只是增加了一个字。《革命》首版歌词大意是：

你们说渴望着一场革命
你们很清楚
咱们都渴望改变世界
你们告诉我那就是进化
你们很清楚
咱们都渴望改变世界
但当你们说起去搞破坏时
知道吗你们得把我算在外
你知道吗一切都还算不坏

在"白色唱片"这一版中，列侬在"知道吗你们得把我算在

外”之后加上了一个“内”字，使歌词变成了“知道吗你们得把我算在外/内”。这一改动的极重要原因之一便是在《革命》作为单曲在1968年8月发行时，曾引发了一场强烈的愤怒风潮，因为这一含意极端模糊的歌词被许多激进的青年学生视为对“革命”的背叛，它似乎表明了一种小资产阶级情调，只让革命停留于温文尔雅的阶段，背离了“革命不是请客吃饭，不是绣花，不是做文章”的初衷。然而，也有许多人从中看到的是列侬一以贯之的和平和理想主义基调，而这一基调将会在列侬以后的生涯中更加强化，我们将看到，《革命》才是“披头士”和列侬对革命的真实想法。

与“披头士”相比，“滚石”在外观上显然是更加“革命”化的，“披头士”总是保持着温柔的笑容，“滚石”却总是板着他们本来就难看之极的冷脸；“披头士”在舞台上总是规规矩矩地各司其职，“滚石”却总不安静，贾格尔更是像踩着热钢板的猫狗一样蹦个不停；“披头士”有分寸地唱着“让我握握你的手”，“滚石”则直入主题地大叫“一起过夜吧”……或许正是因为如此，“滚石”从出道之初便引来骂声载道。连“披头士”曾有过的短暂蜜月也不曾有福享用。然而，当其灵魂人物米克·贾格尔在50年代中期组成一个纯粹为了自娱的小乐队时，他们为了表明自己对节奏布鲁斯的亲近，曾自称为“布鲁斯男孩”，那时的贾格尔在自己中产阶级的家庭中过着悠闲的生活，后来更是顺利地进入了大名鼎鼎的伦敦经济学院。并没有过多迹象表明他在酝酿着对社会的全面反叛。但当布赖恩·琼斯(14岁时，他便因使同班一个女同学怀孕而遭受谴责；20岁时，他便让两个女人都为他生下一个儿子，他对他们不承担任何责任，还为他们取了同一个名字——朱利安)、基思·理查兹(据

称他曾长期浸淫于毒品)及查理·沃茨、比尔·怀曼终于为了一个共同的目标走到一起之后,"滚石"便开始了让人疯狂和备受谴责的作为反现行体制象征的历史。同"披头士"不同的是,"滚石"似乎更加强化了"革命"的外在姿态。

当"滚石"第一次在英国的电视上登台表演之后,他们的长头发和贾格尔身着衬衫的"下流"模样便激怒了许多绅士,电视台收到的观众来信纷纷指责"让这帮长头发的白痴在电视露面是可耻之举"。更多的人奉劝他们赶快回家洗个澡、理理发。报纸上开始把"滚石"称为"全英国最脏"的乐队。

贾格尔和"滚石"也同样陷入了恼怒之中,因为他们认为自己根本就不脏。贾格尔公开向公众宣战:"我知道好多人都不喜欢咱们,因为他们认为我们太邋遢,连澡都不洗。是这样吗?他们根本就没见过我们,不是吗?如果他们不喜欢我,那就在一边儿呆着好了。"至于长头发,他们则回答说,伟大的民族英雄马尔伯勒公爵比他们的头发更长。不仅如此,贾格尔为了对抗社会,还变本加厉地将自己充满娘们儿气,用五彩斑斓的紧身裤和敞胸露怀的衬衫让自己更加流里流气。他在台上没命地跳个不停,像一个陷入了无尽烦恼中的人来回跺脚折腾,像扼杀仇人似地死掐麦克风,用皮带在舞台上乱挥乱舞,将地板击打得噼哩叭啦乱响,用噘起的厚嘴唇和竖直的粗手指挑逗观众,于是,他们走到哪儿,哪儿便是一片混乱,无论在他们的演唱现场,还是在歌迷们的心中。而他们"革命"态度的更为直接的表现,依然是与国家机器及其执行者的对立。他们在英国的几乎每一场演出,在事后都被报道为冲突和混乱,在伦敦开演唱会时,他们刚登台 10 分钟,警察便感受到歌迷狂热的压力而大开全场灯光,并切断了扩音机电源。

同在英国国内的演出一样,"滚石"1965 年的北美之行同

样是充满着混乱与对立的旅程。而其中多数事件也是起源于警察的神经过敏。他们对"滚石"在英国与警察作对的种种行迹心有余悸,也愤愤不平。于是,在美国马萨诸塞州的林恩举行的首场演出,由于刚开始几分钟便被警察阻止,观众自然愤而乱砸一气。在加拿大的渥太华,警察被前来参加演唱会的巨大人群吓得一塌糊涂,于是干脆搬走了扩音器,赶走了"滚石"并警告他们永远不准再来。在蒙特利尔的演唱会上,一见到狂热乱跳的歌迷,警察便将其脑袋在硬木上乱撞一气。而在所有这些场合,被激怒的"滚石"都对警察大喝倒彩,或干脆破口大骂。

在美国罗彻斯特城,警察在"滚石"演唱 6 首歌之内 4 次拉下舞台大幕,因为 30 名值勤警官对"摇滚"激起的 3 千 5 百名观众的狂热不羁反感不已。但"滚石"的基思·理查德却也被警察的行动激怒了,他在台上冲着警察大声喊叫:"这真是个乡巴佬城市,他们什么坏事也没干,你们别那么粗野!"此类对抗使得"滚石"四处成为"秩序"捍卫者的眼中钉。在克利夫兰市的一场演出之后,该市发布了禁演令,市长宣布:"此类演出无助于公众的文化与娱乐。"丹佛市长则致函"滚石",称如果"滚石"能够静静地到丹佛、安静地演出并于当晚离开,他还是很欢迎他们的。但正如基思所说的那样,"这个市长想做的无非是把我们从这城市一脚踢出去。"

"滚石"于 1966 年出现在加拿大的温哥华后,该市大西洋国家展览中心的演出现场被拘留的观众达 36 人,并有数名警察在对抗中受伤。当地警察局一名巡官称,"这是我 35 年警察生涯中见过的持续时间最长的警民对抗"。而"滚石"则因在警察关掉音响设备时大声叫骂而被讨伐。而且从此之后,温哥华市议会授权警察对摇滚现场演唱会的灯光、幕布、音响系统

有全部控制权。

“滚石”在巴黎引发的是同样的对抗，警察甚至开了法国动用警棍催泪弹压制歌迷的先例，3000 歌迷与警察的对峙随后被称之为“暴动”；在马赛，混战之中一把椅子飞向舞台，在贾格尔的眉骨上留下了一道两寸长的口子……似乎正是由于“滚石”的演唱会总是会成为反社会情绪进行总爆发的据点，他们便总是被视为邪恶的破坏和动乱之神。

而贾格尔则就乐队、观众与警察的对抗作了一番颇具哲理性的分析：“人们老是在谈论我们演出时的骚乱，其中的确有暴力的一面，但从某种意义上说，孩子们也是依照着他们被人预期的样子而行事的。”也就是说，在对抗发生之前就已经存在着对抗。“他坚持光把观众们阻止在座位上并不能解决问题，关键是要知道为什么青年们心中有着不满，他们又不是白痴，干嘛要同警察较劲？”[9]而且许多时候，正是警察对“滚石”和观众的叛逆之心深怀敌意。“滚石”曾经遇到那些警察在演出之后拿着唱片走进后台说：“快签个名，你这个长头发娘们气的堕落货，不然老子就打破你狗日的破脑袋。”

自然，“滚石”的反抗姿态所开罪的并非警察一家，某些对“革命”深恶痛绝的组织对其也恨之入骨。1969 年，组织过“滚石”佛罗里达演唱会的戴夫·鲁普的遭遇便是证明。自从他有过这样一次经纪人的历史之后，他的公司被人用燃烧瓶夷为平地，保险申请也被拒绝；而臭名昭著的约翰·伯奇协会（此协会将那名据说是 1945 年在苏州被中国人民解放军击毙的、披着传教士外衣的美军情报官约翰·伯奇尊为英雄，以半地下状态专事反共）更是给他家直接打电话，告诉他当心他老婆和女儿的狗命。[10]

如同“披头士”用《革命》明确表态一样，“滚石”也有其“革

命"的代表作，这就是1968年推出的《街头斗士》。虽然这首歌内容并非其标题那样杀气十足，但它却被视为意在揭杆而起的革命号召。它发行的日期正好是在美国民主党68年全国大会之前，许多电台怕它会引发骚乱而下了禁播令。然而，这一禁令对调频台和地下电台不仅未能生效，反而加速了它的四下流传。但恰恰是在芝加哥的民主党大会短短7天间，竟有一人在与警察对抗中丧生，另有100多人重伤，各有600多人轻伤和被捕。这固然是高涨的"革命"热情所致，但"滚石"在许多人眼中肯定又难辞其咎了。

似乎正是因此，加里福尼亚的一个激进学生组织于1969年发布了一份最终载入摇滚和学运史册的欢迎"滚石"书，这是到那时为止"滚石"被授予的最高"革命荣誉"：

"热烈欢迎'滚石'……与我们一起同手握权柄的狂人作殊死抗争的同志们！全世界的革命青年都听到了你们的乐声并在它的鼓舞之下采取了更为决死的行动，我们在亚洲和南越抵抗帝国主义侵略的游击队中战斗，我们在全国各地的摇滚音乐会上暴动……

"他们称我们为放浪形骸、行为不轨、是胆怯的逃兵和肮脏的吸毒鬼，说我们的头脑中尽是狗屎堆堆。在越南，他们在我们头上扔下炸弹，在美国，他们想让我们同自己的同志作手足相残的斗争，但那些听到我们在自己的小小电台里演唱你们曲子的家伙们，会懂得他们终将难逃无政府革命的血与火。

"当我们砸烂监狱让囚犯自由时，当我们毁坏学校让学生解放时，当我们打开军火库武装穷人……并在熊熊烈火的废墟之上建设新社会时，我们的摇滚军乐团将演奏着你们的歌曲。

"同志们，当这个国家从集权暴政之下解放出来之时，你

们将再回这儿，你们将在为工人所有的工厂里歌唱，在警察局的残垣断壁之上歌唱，在牧师们倒悬的尸首之下歌唱，在飘扬于千百个无政府主义者公社之旁的无数面红旗之下歌唱……'滚石'……加里福尼亚的青年听到了你们的讯息！'滚石'万岁！"[10]

在一代又一代的青年将爱与和平运动演变为"革命"与暴力运动之后，摇滚从血火之中又回到爱与和平的主流；然而，也仍然有沿着被"滚石"界定的道路继续"革命"者，这一"革命"余绪的70年代回响自然是"朋克"反叛。

虽然被称作"朋克"的一切是1973年之后兴起于美国那些激进青年们忽冷忽热的心中，但它作为横扫四野的运动却只出现在英国。在1974年的伦敦的切西区，有一家专卖50年代服装的商店名为"摇起来"。"摇起来"的老板马尔科姆·麦克莱伦是那种典型的不甘寂寞的人，因而当1974年一支名叫"纽约小妞"的美国"朋克"乐队来到英国且并未造成多大影响时，麦克莱伦却对他们一见钟情，并在自荐成为其经纪人之后随同他们飞去了纽约。在"纽约小妞"于1975年夭亡之后，麦克莱伦回到了伦敦，将商店更名为"性"并专卖各式"朋克"服装，一时生意火爆之极，他自然又闲不住了，干脆自己出头招来一帮"朋克"哥们，组成了后来天下驰名的"性手枪"。他挑出的主唱是约翰·莱顿，原因是这厮经常在"性"商店遛达，常常发出弱智儿一样的尖叫，并酷爱惹事生非。"性手枪"第一次扬名立万则是在1975年11月6日的伦敦艺术学校。让一向宽容大度、见怪不惊的伦敦艺术学校人也吃惊不已的是，"性手枪"根本就不是在唱歌，而是在像野兽一样地咆哮，因为满口坏牙而被称为"坏牙约翰尼"的莱顿在台上傲慢而狂妄地咒骂

一气并乱吐唾沫，还胡乱拿起东西在脸上刮来刮去，他甚至冲着观众大叫“我恨死你”。该学院的一位交际秘书对此实在难以容忍，在他们“唱”到第5首歌时拉下了电闸。

1976年9月21日，“性手枪”与“冲撞”、“女无常”等乐队一同在伦敦牛津街的“一百俱乐部”举行了第一个“朋克”音乐节。一时间，数百“朋克”青年在演唱会之前便堵塞了那条有名的商业街。他们色彩纷呈、争奇斗艳的化装、发型和全身披挂的破布、内衣、链条、刀片、狗项圈之类饰物让记者们兴奋不已，让路人目瞪口呆，而他们要的正是利用这种难得的露脸机会激怒社会的效果。而“性手枪”自然以狂吠怒吼博得了他们最多的喝彩，但随后该乐队也被报界称为“有史以来最粗鄙和最无音乐性可言的乐队”。

当年12月1日，“性手枪”出席了泰晤士电视台的“今日”对谈节目。上节目之前，他们已经在接待室内胡喝了一通。而节目主持人比尔·格伦迪出于一种难以言喻的心理，想让他们露出点流氓面目来，于是建议他们来点粗的。“坏牙”在催促之下说了几句粗话。这已足以引起遍及英伦三岛的愤怒浪潮。《每日镜报》将其称为“可恶的、自大的、猖狂的乐队”；《每日邮报》认为此事无论有意无意，皆是“给了成千上万的年轻人一个庸俗而充满恶意的号召”，甚至连一向对这类“俗”事一概不屑一顾的《泰晤士报》也发表了一篇专文，质问是谁给了“这么没有音乐才能却狂妄而无政府”的乐队上电视的机会。

许多人要求“性手枪”在电视上露面道歉，而这恰恰给了他们坚持“革命”而与一切社会权威和规矩公开为敌的机会，他们又一次表示坚决不干，并进而对那些认为他们败坏了大众音乐形象的人报以轻蔑，还对“何许人”乃至“滚石”之类已被招安的明星表示藐视，称他们已经成了官方精英文化的组

成部分，并幸灾乐祸地称："老家伙们被我们吓坏了……他们安于现状而不想变革，他们已经落伍于现在流行的东西了，而且他们对此心里有数。"

"性手枪"继续以不妥协的姿态出现。在12月的巡回演出中，达比市的官员要求他们先为自己来上一场之后再公演，乐队当然予以拒绝，计划进行19天的演出于是收到了一连串的演出取消单，前后只演出了3天。但激发更大风暴的无疑是他们在上电视前后上市的单曲《联合王国的无政府主义者》，在这首歌中"坏牙"嚷道：

"我是个反基督者
我是个无政府主义者
我不知道什么是我究竟想要的
但懂得如何去弄来……
我想去搞破坏"

在此之前，英国最具实力与声誉的EMI公司本来已经同"性手枪"签约，而且正是为了避与"性手枪"同流合污之嫌，该公司还专门发表声明，称它们"毕竟是年轻人认同的乐队，父母们纵然不会容忍，但受它震动一下也会有点益处，唱片业同样如此，所以本公司不把他放在对立面，它毕竟可以用来打破音乐行业的大萧条"。然而，《联合王国的无政府主义者》一推出，连该公司的工人也举行了"野猫罢工"（未经工会批准的罢工），他们拒绝将唱片装进封套。BBC和伦敦的商业台也禁播此歌，许多音像商店拒不进货。虽然该曲最终进了排行榜前40名，但EMI公司在强大压力之下也不得不一改初衷，当"性手枪"在伦敦希斯罗国际机场卷入一次被报界称为"脏话

大展览"的冲突之后，EMI 终于找到借口宣布所有《联》唱片都已从市场收回，仓库中的所有存货会另作他用。该公司进而在又一次发表声明表示如果继续支持"性手枪"就"总会有人门外抗议"，演出时也"总会造成骚动"，从而难以开展"正常工作"为由，撕毁了与"性手枪"的合同。

1977 年 3 月 9 日，AT&T 公司顶着压力与"性手枪"签约，但却引来了批发商和电台主持人的不满，连该公司自己的雇员和歌星也强烈反对；于是一个星期之后，"性手枪"又站在该公司的大门之外，手里拿着因合同解除而得到的几万英镑的支票。经纪人麦克劳伦哭笑不得地感慨："我不断地进出各类办公室去领取支票，当我老时人们问我从前靠什么谋生时，我会说'我进门出门并为此得钱'"。然而他还是愤愤不平于为什么"性手枪"就像"得了某种传染病而变得不可接触了"。

5 月，好不容易得到维京公司收留的"性手枪"，又毫不安分地推出了《上帝拯救女王》，此刻正值女王银婚纪念，该曲却不仅没对摄政体制表示出应有的尊敬，反而大唱什么"上帝拯救女王，她毕竟也仍是凡人"之类，这自然与多数英国人的信条相抵牾，于是该唱片面临了前所未有的全面禁播禁售的局面。维京公司发行人阿尔·克拉克绝望地表示，"禁播是全体一致的，这张唱片的所有出口都已经被堵死，唯一的机会是采取印刷广告和邮寄策略，但已经有许多邮寄品已被王室支持者们撕成了碎片"。而当该曲依然被青年听众支持而进入了排行榜时，其名次所至之处皆是一片空白。

"革命"与"反革命"不可避免地交锋了，英国下议院议员马库斯·利普顿在议院提出，如果"'朋克'将被用于损坏英国的官方制度，那么它就应当先被摧毁"。而让"坏牙"心惊肉跳的则是，一个牧师在演出现场冲过来对他大喊，上帝将饶恕任

何人,“但不会饶恕‘朋克’摇滚歌手,你们是恶魔的孩子”,“坏牙”甚至在大街上被人用尖刀袭击,乐队另一位成员保罗·库克也遭到殴打。新闻媒介则纷纷添油加醋,《周日镜报》、《每日镜报》与《太阳报》都指责“性手枪”在歌中将女王称为“白痴”,事实上歌中所唱的是“法西斯体制曾让你成为白痴”。而《周日人物报》则据此称“朋克”摇滚为“粗鲁、危险和邪恶的”,并称“朋克”的信条是“暴力、淫秽、色情狂及反叛,它渺视一切权威、渺视王室,沉缅于性自由。”

“性手枪”从此被禁止在任何地方作现场演出,其它“朋克”乐队也遭到株连,伦敦市议会还专门为此制定了严厉法令。“性手枪”在后来推出的《性手枪在此》也遭到了同样的禁播令,虽然它在四周之内就爬升到了专辑榜的第一名,但这张纯粹强调商业性的唱片也落到了连宣传广告也被禁播的命运。

当1978年初“性手枪”开始其头一回美国巡回演唱会时,美国驻伦敦使馆拒绝给予签证。好不容易进入美国后,乐队成员锡德·维舍斯竟然遭到了两次袭击,德克萨斯一位反对者称他们为“一群弹吉它的老鼠”,并向他们扔来一只大号酒瓶;《纽约时报》指责传播媒介在伦理与职责上皆有失误,不该对“性手枪”予以太多报道。果然,美国公众对“性手枪”颇为冷淡,无人喝采。

从此,“性手枪”开始遂反对者们的心愿而一天不如一天。1978年1月,“坏牙”厌倦了一片反对之声,黯然离去;下半年,锡德被控谋杀女友,在被释出狱之后猝然谢世,“性手枪”终于在一片诅咒声中寿终正寝。“革命”团体又一次荡然无存、烟消云散。

然而，这并不意味着“革命”姿态在摇滚乐中的消亡，从80年代开始，说唱乐继承了这种斗争传统，并在冷战时代结束之后依然号召拿起枪来继续战斗。

柯蒂斯·布洛是最早的说唱乐手之一，他用自己的亲身经历证明，说唱乐在70年代的纽约就已经在城市贫民区中出现。当时，常常有一些在贫民区小有名气的酒吧或电台DJ主持一些舞会，他们便发明了最早的说唱方式，以短暂而有节奏的快板方式让大家知道是谁在放唱片。“随着时间的推移，这种说明形式开始变得精致起来，DJ们在其中常常加进一些喊叫和老主顾们的回应声”。[13]

似乎正是说唱乐的根源决定了他必然对社会不公有切肤之痛。自Run－D. M. C.将说唱形式与重金属风格作了完美结合，从而让说唱乐开始走出贫民区的狭小圈子之后，这种音乐就没有放弃过强硬的好斗姿态。在1985年的“反南非种族隔离”义演中，说唱乐手的姿态无疑是最具“革命”色彩的。而像“人民公敌”这样毫不在乎地成为白人公敌的乐队更是毫不隐瞒自己的抗争之心。1990年，在黑人名导演斯派克·李那部因如实反映黑人贫民区生活而备受争议的《干干正事》中，“人民公敌”的《向权力开战》响彻云霄；而当1992年李拿出真实描绘黑人斗士马尔科姆·X的传记巨片时，“人民公敌”的《给我一支枪》又一次响彻在大街小巷。

比《给我一支枪》激发了更强烈反响的则是《警察杀手》，这首由说唱乐名将Tce－T创作的新曲收录在他的新唱片《躯体罪状》之中。1992年年底，这首歌成了全世界注目的热点，因为德克萨斯州的一些警察留意到了其中所传达的信息——将警察作为敌人，这意味着摇滚乐已经将与警察的身体对抗变成了更富激进意义的斗争号召。全美国的警察发出了

愤怒的咆哮，并进行了一场对发行该唱片的公司时代华纳的全国性抵制。不同寻常的是，贵为总统的乔治·布什和美国国会忙碌的政客们也冲着Ice－T作了态度严厉的谴责。

就在Ice－T迫于强大的压力而不得不在新版的《躯体罪状》中取消《警察杀手》时，另一支说唱乐队“巴里斯”却又针锋相对推出了《布什刺客》，将“革命”姿态推到了极致处，也使自诞生以来就被攻击为根本不是音乐的说唱乐陷入了新一轮的挨骂循环之中。但我们可以预言，只要美国社会没有彻底解决种族和社会不公问题，说唱乐和摇滚乐中就少不了有人会继续“革命”下去。因为曾经有过“革命”经历的摇滚总是会在一代代渴望社会变得更加公平的青年之中扮演某种充电器似的角色，而不满和抗议，是任何不公平的社会都会长存的现实，所以罗伯特·山姆·安森斯在1968年的结论似乎不会很快过时，他说摇滚“不再只是一种大众音乐形式，而是……一种抗议象征……一系列新价值观的宣言……一首革命的赞歌”。⑭

摇滚为什么会成为革命赞歌，乃至学生反叛何以发生，向来仁智之见难以调解，“共产阴谋”之说实属无稽之谈（参见本书“铁壁清音”一章）。但在资本主义已经度过最为困难时期，甚至可以说处于黄金时期的美国和西方世界，为什么会发生连作为大众娱乐形式的摇滚也难以置身事外的青年“左转弯”，实在值得深思。

“我们想改变社会，在50年代，‘跨掉的一代’逃离了这一主题，我这一代却懂得必须去冲击制度并激起它的回响。

“我父亲便曾是这一制度的组成部分，他现在也是，他说

一幢有14间屋子的老式白房子、用精致的烤牛肉代替粗茶淡饭、让孩子上大学等等便决定了他不去干他想干的一切，而去干制度要他干的一切。

“而在我想要的世界里，人人都对自己的生活做主，人们不会限于独断专权者所制造的无休无止的繁琐事务之中，……我渴望一个没有剥削的制度，在那儿不能从别人的劳动中榨取财富，我还希望人们快乐。除此之外，我还希望这个世界人人彼此都是自由之身。”⑮

这是一位名叫戴维·史密斯的大学学生领袖对人解释他为什么要参加“运动”(在1966年便出版的《超越贝克莱》一书中，收录了种种此类解释。1987年我在北京的旧书摊上拣到这本书时，一方面惊异于美国人的效率，另一方面也感慨这世界的健忘和无常)。

另一份更为杂乱无章却遐迩闻名的解释是詹姆斯·西蒙·丘嫩的《草莓声明：大学革命者札记》。在这份杂乱之极但却被认为是一代新人心声的笔记中，丘嫩写道：

“大学中的生活使人疲惫、困惑、厌倦、烦闷、忧虑、充满挫折感，它毫无意义……

“因而我们采取了适当的方式，其中主要包括建设一个替代性的世界，我们会在其中觉得更自在一些。”⑯

在所有这类源自参与“革命”者亲身经历的解释之中，我们看到的是老马克思早就进行过深刻阐述的“异化”阴影。

异化在资本主义或工业社会的存在，是非马克思主义者也时常首肯的不争事实。禀承卡夫卡似的意象，丘嫩在《草莓声明》中将都市中人称为一只只孤独的老鼠，而这无非是对异化体验的浩如烟海的描述中极不显眼的一个。美国虽然是一个向来供奉乐观的进步主义观念的国家，在50年代后期，更

是被“后工业社会”、“意识形态的终结”一类欢歌笼罩，但在赖特·米尔斯、霍华德·津恩、马尔库塞这些新老“左”派和远道而来的萨特、加缪、里吉斯·德巴瑞理论条款的梳理之下，连大学新生也对异化有了切肤之痛。

然而，此一异化源于何处，或更确切地说，青年的异化感和“革命”迫切感源于何处，却并非“左”派解释所能独占。弗罗姆的新弗罗依德主义、里斯曼的性格分析，一向就使美国人的注意力集中于人与社会关系的主观方面，而对美国50年代的社会思潮打下深深烙印的理查德·霍夫斯塔特更是建立了对美国人影响极大的新模式。在他那本有名的《变革时代》中，霍夫斯塔特遍析了几乎每一个社会阶层中企图变革现实者的社会心理层面。在他看来，变革现实冲动的发生，并非社会的确有了加以变革的必要，而是因为社会中的个人有了这种渴望——一种改变自身目前处境和地位的渴望。“进步党人（指所谓充满着批判与改革精神，力图改革现实者——引者注）之所以成为进步党人，并不是因为他们在经济上受到了剥削，而是因为他们成了19世纪最后数十年和20世纪初在美国发生的社会地位革命的牺牲品。总的来说，进步主义是由这样一些人领导的，他们由于时代的变迁而遭受损害、倍感痛苦。”⑰这种将社会问题归结为个人适应与否的观念，与日益勃兴的精神分析疗法（其中弗洛姆的客观之处，倒在于他同其他精神分析学者不一样，而坚持社会本身有问题）一起，使美国社会的革命观念遭受着沉重打击，因为它的基本出发点是：有毛病的并非社会而是个人。

丹尼尔·贝尔、雷蒙·阿隆诸人骨子里继承的便是这种观念。贝尔从他的后工业社会之眼中看到的是学生不再受“组织约束”的现实与他们必须在大学中进行一连串专业训练和

进修以赶上正在日新月异的技术和知识之间的矛盾，在这样的“知识工场”中所造成的不适感和对“传统知识”在信息时代会落伍的忧虑不安正是异化之源。因而，“年轻人的异化主要是一种反应，是他们对自己生活中已经发生的社会变革作出的反应。”这种反应一如1815年至1840年期间破坏机器的运动。[18]質言之，青年之所以革命乃是因为他们从个人境况之中产生的“反革命”冲动。这是贝尔在学生造反之初就一直坚持的立场(此一立场在后来有所改变)。而雷蒙·阿隆则因青年反叛使他和贝尔诸人的“意识形态终结论”尴尬异常，便又一次祭起他的老法宝，视青年学生为不适症患者，无非是同他们的左派前辈一样，不正常地找寻世俗宗教，亦即“知识分子的鸦片”。

毫不客气地说，这类理论是以“革命”之名行保守之实，它表面上强调社会的变化和前进，实际上是谋杀了当前的人革命的权利，从而谋杀了谋求更为合理的现在和未来的权利。这似乎是最终将导致贝尔“政治上的自由主义”必将破产的立场。因为无论他所设定的“后工业化”之路是否人类历史进展的真实，将青年从无情现实中产生的理性和道德的困惑视为“不适症”(或者像当初美国和今日中国的某些“青年导师”一样，视无情现实为无非是个人遭遇、待遇甚至伙食不好之类)，从而执着于消除困惑本身而非产生困惑的现实(或是迷信于作技术手段上的改进)，其实正好着了古往今来独断论者的道儿，因为这种思路除了其手段较为人道之外，与奥威尔《1984》中的老大哥和文革时期的“四人帮”一样，无非是将青年的困惑视为病态的迷途，因而是一种既有害于个人，又不利于社会安宁的不健康心理，应当从人们的思想之中完全予以清理。

我们的确难以列举哪些社会不存在着异化或异化感，而

且随着全球性的现代化步伐，甚至已经越来越难以比较各国不同体制之下这种异化和异化感的强弱度；我们也不否认个人地位、归属感、不适症之类的描述，我们甚至同意许多知识分子异化感的产生是源自于过高的个人抱负或纯粹的思辨爱好。然而，这一切都难以取代马克思和韦伯的传统，即对制度本身的怀疑。制度绝非无可指责，恰恰相反，它才是个人异化感或不满的根本所在。继承这一传统，我们必须向社会体制的方方面面投去怀疑之光，对那些被认为是理所当然的科层制、专业化、标准化抑或是后工业化之类置疑，对种种老权威新主宰和各式压迫者置疑，对在该社会被奉为至尊无上的价值观念置疑，对体制的维护者和纠察置疑，及对体制本身的“合法性”置疑。因为只有这样，才可能真正踏上解除异化之路的起点而不因对自己能力和正常水平的置疑而加重异化。

毫无疑问，摇滚从未沉溺于对自我的怀疑，它锋利的刀刃在迪伦之后便指向了社会体制，这是摇滚在起始之时便与社会种种价值观念对抗的继续，也是摇滚“革命”的真正具革命意义之处。它一直有意地致力于揭示异化的真相所在，让人们意识到个人的挫折感和无能为力感的真正来源。从“何许人”的《不想再傻》、保罗·西蒙和加芬克尔的《寂静之声》、“海滩小子”的《在我屋中》、“披头士”的《埃莉诺·里格比》、查克·贝里的《无处可去》、甚至“滚石”的《你总是得不到你所想要的》，到斯普林斯汀的《生而奔命》、“创世记”的《告诉我为什么》、“枪炮玫瑰”的《昨天》乃至“红色部队”的《累》，从中唱出的“遇到新老板，一切如同往常”、“今夜人人都在奔忙，却没有地方可以躲藏”、“四处都在五谷丰登，但为什么不众人分享”之类，无一不是对异化体验的淋漓尽致的描述和对体制的明确置疑。“平克·弗洛依德”乐队的灵魂罗杰·沃特斯曾经将

这种情形表达得极为清晰：

"许多人的生活都已经被抢掠一空，因为他们深陷于体制之中。……人们因工作而得到酬劳，买来电视与冰箱，并认为这是对他们花费一生疲于奔命的报偿，一年的52个星期中，他们要在这种常轨之上奔忙48个星期"。[19]

而摇滚所要做的，正是让人们认清这种陷阱而从中拔腿出逃。这种先于具体革命行动的"揭露"本身，便是一场莫大的革命，因为只有通过"揭露"才可以清楚表明为什么要对体制置疑和如何打碎其粉饰性的外表，从而使更多的人参与到置疑和揭露之中。

列侬和许多摇滚歌手都是干这种揭露活的大师。他说："(从事此事的)办法是不要让人们舒坦，不要让他们觉得更好受了，而是要连续不断地让他们看到，他们赖以为生的方式是一种堕落和屈辱。"[20]

但是，对摇滚而言，"揭露"的目的并非揭竿而起。虽然我们看到了在摇滚战歌之中与警察疯狂对峙的歌手和歌迷的身影，但摇滚"革命"同学生反叛一样，终究未能修成正果(更确切地说，是摇滚修成了艺术正果，而未修成政治正果)——未能如同青年们的设想一样推翻资本主义制度。更令人啼笑皆非的是，当裹挟摇滚并为觉醒的摇滚所推动的革命进入高潮时，青年们总是发现，摇滚如同加入革命时一样引人注目地退隐了。

这种退却使曾经在摇滚身上寄托了无限希望的青年们大失所望，而且这种情形发生在最为"革命"的"披头士"、"滚石"、迪伦、"性手枪"和说唱乐手们的身上，发生在任何一个曾经"革命"着的摇滚乐手的身上。无论这种"退却"曾受过多少攻击，这却正是摇滚革命的自觉和真正意义之所在。因为这种

“退却”并非源于胆怯，而是源出对艺术家角色的清醒认识和一种坚定的个人观念。

马尔库塞认为，艺术的颠覆性潜能即其革命性取决于它联系“对既定现实的控诉”和“追求解放的勇气”的能力。也就是说，革命的艺术必须既是对既定现实的否定，又是对解放目标的肯定。但只有既具备内在的革命过程又具备对革命本身的超越，才称得上真正革命的艺术。因而，“艺术只有作为艺术，只有以其破除日常语言、或作为‘世界的诗文’这种它自身的语言和图像，才能表达其激进的潜能。艺术解放的‘信息’还超越着解放中可达到的具体目标，就像它超越着对社会的具体的批判一样。”[21]马尔库塞的这一说法可以说是最为辩证地制定了革命艺术的可取标准。

但由于马尔库塞置身于狂热的呐喊之中并忙于演绎，以至于他除了给迪伦以革命艺术家的荣誉之外，把其它摇滚视为“单向度艺术”，认为它们要么是过于专注于资产阶级文化而丧失内在革命性，要么只是模仿革命艺术而未能发展出超越的能力。在我眼中，这充分表明了马尔库塞的老毛病：他总是过分地用思辨和演绎来满足他的怀乡病，对周围发生的一切作出逻辑反应而缺乏细微观察。

事实上，摇滚从一开始就并非是对资本主义文化的专注，尤其是投身于“革命”之后，它的反叛性是显而易见的，它与体制及其守护者的对抗，他的“揭露”现状都是明证。那么，摇滚的超越性何在？或者说，摇滚乐是否清楚地意识到了它只能作为一种艺术来从事革命？答案是肯定的。

试看表面上最未能超越“革命”的“滚石”。《街头斗士》被视为行动主义的号召，但许多人实际上对这首歌中表达的反盲动主义立场（如同《革命》一样）故意视而不见。其实，贾格尔

在其中清楚地唱到："在摇滚乐队里演唱，便是一种抉择"，这是再清除不过的"超越"立场。而由托尼·桑切斯所描绘的这首歌的产生经过，更是这种"超越"过程的最好说明：

"当万名愤怒的学生冲进在美国大使馆外的格罗夫纳广场表达他们对美帝国主义和越战的痛恨之时，他（贾格尔）抓住了参加革命的机会。一开始他未被注意，他左右手分别挽着一名男青年和一名女青年，当时人群正在冲击警察的纠察线而想冲进大使馆。他觉得自己正身在其中并为之出力。但随后他便被认出来了，歌迷们纷纷要求他签名，记者们扭打着争先恐后地要采访他，闪光灯不停地在他眼前闪耀。他逃走了，并强烈地意识到他的名声与财富已经将他与革命阻断开来……他将这一意识发泄在了一首新歌之中，这就是《街头斗牛》。"[22]而贾格尔从此再也没有在类似场合出现。

更为极端典型的例子是"芝加哥"乐队，它是极少数用政治观念为基础组建的乐队之一，其目标是尽早结束越战并声援巷战式的革命。然而，当他们最终靠抒情性的歌声而非呼喊战斗口号而占领市场时，他们无疑也"超越"了革命本身。然而，在他们的情歌之中，并非毫无内在革命性可言。

一个明显的事实使摇滚乐手们必然停留于只具备作品的内在革命性而同时又不身陷具体革命事务之中，这就是贾格尔感受到的"名声与财富"的事实。只有成功的摇滚乐手才可能对"革命"进程产生影响，然而成功的乐手便必然会有声名与财富之累。保罗·麦卡尼如是说道："我们干吗要去当共产主义者？我们是全世界头号资本家。"[23]所以，摇滚乐手们只能是也只愿为摇滚乐手，这是他们的角色和最后的宿命。

即使是以"性手枪"为代表的"朋克"摇滚，也并没有改变这一立场。它的内在革命性清楚地表现为它对70年代后半期

英国绝望年月的如实反映。1977年,英国18岁男青年的失业率达28.6%,女青年达29.6%,而通货膨胀率高达10%或更多,罢工浪潮席卷全国,绝望的工人子弟和移民后代因处境最为艰难,与警察陷入了内战似的争斗对抗之中——《联合王国的无政府主义者》便显然是这一境况和危机的明确的文化象征。而"冲撞"乐队的《车库》和《白色骚乱》则更是将抗议现状的"朋克"青年心态表露无遗,它那赞许骚乱的歌词赤裸裸地表达了对黑暗前途的不满。

然而,这种对现状的抗议、"朋克"反艺术的直嗓呼号,都未曾改变过多数"朋克"乐手们的歌依然只是一时内心情感的表达。而"超越"的集中表现是他们乐于只自觉扮演摇滚乐手的角色。似乎正是由于失业这一状况是由多重原因造成的,"朋克"的反抗也并非完全是指向失业本身的,我根据人之常情断言,甚至正因为失业的无聊才带来了摇滚的生涯,他们会对摇滚角色倍感珍惜。无论如何,"朋克"毕竟是在漫长而百无聊赖的失业中产生的,然而当摇滚业本身已经解决了这一问题,超越"革命"自然不在话下。这一点甚至适用于"朋克"歌迷,对他们而言,"革命"成功之日遥远如天际,真正难以打发的是每天继续的日常生活,"朋克"摇滚则如同救济金,是不可或缺的生存支柱。可能正是因为如此,西蒙·福雷斯才敢说:"('朋克')音乐是苦中作乐而非改变现状",此话击中了"朋克"摇滚的要害,但同样表明了"朋克"的超越立场。

即使火爆性子如Ice—T,在极端"革命"化的歌词背后,同样也是艺术家的本色面目。极具讽刺意义的是,在1992年推出《警察杀手》前一年,Ice—T曾经在电影《新杰克城》中扮演了一名克尽职守、主持正义的警察。尽管他的歌迷们曾经强烈反对他出演这一角色,但Ice—T的解释是:"我必须演这部

电影，这是好莱坞的律法”。而一直追踪采访Ice—T 的艾伦·莱特则将 Ice—T 只能“超越”的境地表述得更加清晰：

“在记者招待会上，他（Ice—T）显得精疲力竭、无精打采，跟两周之前我见过的那个精力充沛的富翁判若两人……我不得不提醒自己，无论其角色被扩大到了代言人还是领导人的高度，一个歌手毕竟不同于当选的官员……他对我们负有的唯一义务只是尽其所能地创作出更好的作品。”[24]

迪伦也对这种“超越”作了最好的说明，他声称将他作为“革命”象征是一种误会。“我看他们是把我当作了那一切的代表，而我对一切都一无所知……那是向使馆进军，阿比·霍夫曼上街游行那一类的事，他们把我当成了这类事的领袖。我说：‘别那样，我只是个音乐家。’”[25]

而当“何许人”主唱彼德·汤森在 1969 年被问及摇滚在青年运动中的角色时，他说“我们与之有关系，我们进入了其精神之中，摇滚当然也是如此……但认为在音乐中也应当包含运动的全部组成部分是不对的，音乐自会从青年自身的团结之中产生。”[26]这是对摇滚“革命”历程的最好说明。

无论何时何地我们都需要艺术家们的良心、正义感和勇敢精神，在对人的基本生存条件和追求自由的本性构成压制的境况之中，它们就变得更加必要。因而，艺术品的“内在革命性”永远不会过时；但我们同样需要“超越”，尤其需要在莱特的文章中所明晰表达的对“超越”的理解。在中国这样一个“文以载道”的“优良”传统千年不灭、时时复燃的国家，过去存在太少的不是“内在革命性”。“右”派也好，“左”派也罢，“革命性”往往不是在文脉之中若隐若现，而是直接粉墨登场，使种种口号、标语、标签、鉴定之类也或羞羞搭搭或毫不遮掩地进入了艺术品的档案室，并最终使其成为杂货铺。尤为滑稽的

是，这种缺乏超越性的立场往往会把无意或自觉"超越"者变幻成堂吉柯德式的莽撞斗士或笔底含沙的"文字狱"综合症候群患者。最典型者，莫过于国人对待王朔、崔健和外来的(肯定会哭笑不得的)米兰·昆德拉诸人的立场。但王朔以"玩"为幌和崔健(虽然他也常常力有不逮地大谈所谓"社会责任感")对港台人士把其歌词作为政治注释所表达的愤怒与不屑，似乎可以被当作"超越"的一线微明曙光。起码，他们比那些想同时映现出杰出"民主斗士"和伟大"艺术家"双重镜像的人来得更加现实，因为仅仅是"说人不敢说"毕竟不一定够得上革命艺术家的标准。剧变时代的文学空白与诺贝尔文学奖屡受非议，似乎都在提醒人们对此作再三之思。

在不算漫长的摇滚史中，也曾有过深陷"革命"具体目标和过程而不愿自拔者，这就是除"芝加哥"之外，唯一一个真正在革命口号基础上建立的摇滚乐队——MC5。它是"白豹党"人约翰·辛克莱一手创建的革命支队。"白豹党"被有着清楚奋斗目标的"黑豹党"人视为无政府主义者，但在崇尚暴力和主张"革命文化"上他们却观点相投。著名的《白豹党人之立场》在断章取义地引用毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》之后宣称："文化革命家的责任便是将革命政治学和革命文化联结成一体……我们要将革命艺术和革命政治学结成一体，使之成为革命文化，一种献给所有革命人民的文化。在政治和文化之间，在生活方式与文化之间，在生活方式与政治之间，都不应当有什么界限。"

而摇滚，似乎便成了"革命文化"和"革命艺术"乃至"革命生活方式"的支柱。约翰·辛克莱断然宣告："摇滚是全世界最革命的力量，它能够让人找回自己的感觉并让他们觉得自在。而这正是革命所要给予人们的。在地球之上，我们必须为人们

创造出一个乐园，在那儿人人都会时时自在。我们不达到这个目标就绝不罢休。摇滚便正是文化革命中的一种武器。"于是，MC5 宣称一切都是吃人的——学校、领导、金钱，甚至内衣。而他们的目标是使人从中获得自由。

然而，MC5 的摇滚生涯可以说只是昙花一现，他们只有一张专辑进入排行榜，与他们在全世界鼓动革命的初衷相去甚远；而且人们最终记住的也并非他们高喊的革命口号，而是他们自己从未看重过的(他们将注意力全部集中在了"革命"过程之上)朴素的具有早期重金属气质的乐风，这一乐风在地下音乐中继续发展，并一直影响后起的"朋克"和"新浪潮"。

那么，究竟是什么使得更多的摇滚乐手并未深陷口号之中而清醒地走着更为单纯的摇滚之路(或者更确切地说，走着用摇滚来"革命"而非把摇滚当"革命"工具之路)?

在角色自觉、声名之累、外在压力等等之外，无疑还存在着一种宝贵的个人意识。正是这种个人意识，使多数摇滚乐手积极鼓吹"革命"，同时又与"革命"保持了必要的张力，并进而在"革命"与个人的理想产生无法调和的冲突时，拒绝信奉"革命"所向无前的杀无赦原则，并对"革命"后果持怀疑姿态。

在今天的中国，虽然仍有人对个人意识深存敌意，但即使在中国的摇滚乐之中，你也可以发现它已经深深扎根。崔健在电台回答听众提问时视摇滚乐创作为"不断地发现自己"；"唐朝"则坚持"不是我心里的话我不说"；在 92 年圣诞夜的摇滚"PARTY"上，我曾问"新谛"乐队的华子为什么要选中这一目前依然朝不保夕的行当，他的回答是："就是因为自己觉得有些话可以这样表达。"而这正是自摇滚到世以来，被每一个摇滚老手和新人无数次重复过的坚定信念。因此，要求一个富于创造力的摇滚歌手具有自我意识是天经地义的事，但是要

在林林总总的压力、诱惑之中挣扎而出保持自我，就不再是想象中那么容易了。而每一个从"革命"之中"超越"的摇滚歌手，至少是做到了这一点。对此，我们前述的事实已经清楚表明了一切。

但是，更加清楚地阐明个人意识的是摇滚乐对他们亲口唤起的"革命"本身的怀疑。在高歌猛进的60年代，摇滚乐如果要陶醉于轰轰烈烈的"革命"，应该是无可指责之举，毕竟这场革命既是它的父亲又是他的儿子，它有理由自豪并参与万众狂欢。然而，他们并没有这样做。

从摇滚乐手的歌声和宣言中我们可以看出他们的反资本主义、反异化的主要动机是源于体制对个人的压抑，他们要想得到的是个人"更加自由"、"更加自在"的所在。而为了达到这一目标，就应当如马尔库塞所说，要打破"单向度"，在生活中创造新的向度。而在这种创造过程中，鉴于一切既得利益者都已联手进行压制，社会体制如同铁板一块，真正具有活力和"揭露"能力的是处在其边缘的个人。这一曾被乔治·索雷尔清楚阐述过的观点[27]可以帮助我们认识学生造反的初始动机和理论源头。然而，正如索雷尔最终相信只有组织起来的个人才能够拥有摧毁性力量一样，在马尔库塞、里吉斯·德布雷的大学生和青年知识分子才是真正革命先锋的所谓"新革命先锋论"的吹捧之下，许多青年以"运动"和团体为时髦。但摇滚乐手们在白热化的集体化呐喊中也不时自省，并最终坚持了自我意识。于是，我们看到迪伦将伍迪·格思里的《我们将获自由》改成了《我将获自由》，一字之差清楚表明了两种态度的迥异。而列侬的《革命》同样是不愿个人意志被"革命"凌驾的公开声明，那改动的一字也曾被他解释为尊重听众的个人意愿，因为他们可以自由选择"内"或"外"。这种对"组织"的怀疑

一直在摇滚中延续,譬如"坏牙约翰尼"就曾这样为《联和王国的无政府主义者》辩护:"我们的意思是音乐无政府。政客们都太傻了……整个一撒谎者大会演。音乐无政府就是抛开一切无聊的、俗气的、有组织的东西,只要某件事被过分组织化了,我们就会一走了之。"好斗之士如贾格尔,也曾冒"革命"之大不韪地说:"我是不想归顺这个制度,但这跟造反又有什么关系呢?"[28]

1969年,当"滚石"的巡回演出掀起又一阵狂潮时,以暴力革命为诉求、同"白豹党"一样也主张革命政治学与革命文化为一体的"黑豹党"人曾经请求贾格尔公开表明对他们的支持,但贾格尔断然回绝。随后,贾格尔接到几封恐吓信,要他当心脑袋。

事实很清楚,在这几封恐吓信之前,摇滚乐手们就已经在"超越革命",而且也并没因恐吓而止步。然而,这几封恐吓信却是一种象征,它表明"革命"不再是像摇滚乐手所理解的那样,只是在演唱会或生活方式上实行带有表演性质的"大对峙"、"大拒绝",也不再是用作品表达的对社会作激进而和平地变革的要求,而是已经演化到了暴力阶段,亦即革命的实质阶段。

60年代美国的"学生民主社会同盟"变得更加激进无疑是在越战白热化之后的征兵与反征兵斗争中发生的。随着压制势力的增强,同时随着激进学生提出了自己的"新工人阶级"理论和黑人绝望的加深,暴力倾向开始露头。反叛者出于集聚强烈热情的需要,人为地一次又一次升温加火,直至犯了"左倾幼稚病";而压制者同样也为了在对决中取胜而不择手段,最后终于导致兵戎相见的大结局。因而,当时便有所谓"基地建设"主张者反对盲目的"行动主义者",但在其时氛围之

下，前者自然被视为胆小鬼而被"革命"淘汰或裹挟。这一过程与其他古典或现代的革命过程并无二致，不过是时间更为集中、短暂而已；这种暴力倾向的前提也是一模一样的，黑人圣斗士马尔科姆·X的表述是："如果在美国使用暴力是错的，那么在别的国家动武也是错的；如果用暴力来保护黑人妇女、黑人儿童、黑人婴儿和黑人爷们是错的，那么美国征用我们到外国去用暴力保护它自己也是错的；而如果美国征用我们并教会我们如何用暴力去保护它是正确做法，那我和你采用一切必要手段就在本国内保护自己人也是正确做法。"因此，他认为"革命绝不是高唱着'我们必胜'前进，革命是建立在血光四溅基础上的"。[29]"黑豹党"领袖休伊·牛顿的表述则是："我提议用豹来作为我们的象征并将我们的组织称作黑豹。豹是一种凶猛的动物，但它只有在被紧逼到无处可走时才会发起进攻，猛扑敌人。"[30]

这些表述是我们再熟悉不过的观念，它曾被无数的革命者以不同的语言和方式表达过，其实质只有一个：哪里有压迫，哪里就有反抗。

当体制的"合法性"产生危机时，该不该用暴力手段去打破它？（实际上我们也可以将其称为暴力的"合法性"问题）这是困扰着每一个现代人的问题。在动荡的20世纪，这一问题的意义不仅没有减小，反而更加直逼人心。因为以暴制暴、以暴易暴绝不仅仅是一种经验的概括，从启蒙时代的思想家们的朴素言词一直到20世纪革命家们的新潮字句，已经将其作为一种观念深深植入人心：压制也是一种暴力，它是奴役的象征；而暴力本身则可以当作自由的工具。或者说，为了从压制之下解放出来，一切必要手段（所谓一切必要手段，往往是暴力的代名词）都可采取。

也许，离开具体境况形而上地判断暴力“合法”与否并非明智之举。但我们应当铭记的是，并不是所有人都坚信暴力才是打破压制的唯一选择。甘地同样认为“不公正的法律本身就是一种暴力，拘捕不遵守它者更是暴力”，但他始终坚持“以暴力取得的胜利与失败等同，因为他只会是昙花一现”。

而支持着摇滚乐手的无疑是同样的信念，在所有的摇滚乐手中，只有 MC5 宣称已作好准备不惜一切“革命”到底，其他的任何“好斗之徒”都对暴力行动严格抵制。“何许人”被认为是一支充满“暴力”行为的乐队，但他们的“暴力”永远只局限于在舞台上砸碎吉它。最富戏剧性的是，在伍德斯托克音乐节的舞台上，当阿比·霍夫曼想要又一次宣讲他那“行动才是唯一现实”的“野皮”激进观点时，“何许人”主唱彼德·汤森抄起吉它向他扣去。同样，“大门”也只愿意在口头上和“姿态”上与警察对阵，汤森曾说过一段话：“我对反叛、无序、混乱的一切都深感兴趣，尤其是毫无意义的活动更是如此。”这句话在“运动”中风靡一时。然而，当被问及这段话的意思时，汤森宣称：“我的全部意思便是自由活动，玩耍。活动本身没有什么意义，就是它自身……应当有一星期的全国狂欢……撇开所有的工作、生意、歧视、权力，有一星期的自由。”这一解释虽然使得以其为“革命”口号者大失所望，但明白无误地表明了一种无暴力的天真观念。

自然，将甘地式的和平和反暴力观念贯彻得最为典型的是列侬诸人。如果说甘地的出发点是一种民族意识的话，列侬则同其他摇滚乐手一样，依然是从个人观念出发而坚持非暴力观念的。这可以从他和大野洋子的示威方式以及对其的辩护中看出来。1969 年 5 月，当列侬在蒙特利尔伊莉莎白女王饭店录制《给和平一次机会》时，他和洋子同时进行了“爱与和

平"静坐示威，四周围满了他们的朋友及记者。其中有人向列侬和洋子提出了一个极富挑战性的问题：用音乐与爱能够制止希特勒与法西斯主义吗？（这是一个对所有和平主义者都构成挑战的问题）洋子的回答是："如果我是希特勒时代的一个犹太女孩，我将会接近他并成为他的女朋友，在床上10天之后，他便会按我的思路进行思考。这个世界需要沟通，而做爱是一种沟通的绝妙形式。"[31]这是一种似乎可笑而且极端的说法，然而在其艺术家式的夸张后面，我们不难看出一直影响着摇滚乐手的有时候显得十分固执的个人观念。它视个人之间的沟通为"革命"的根本问题，视个人向真正自由的接近为社会变化的前提。与丹尼尔·贝尔诸人的观念相比，这是一种反向的因而是更加积极的个人与社会关系论，因为它不是视困惑为病态，而是视之为一种必然，并强调在个人成为自我实现者之前，一切"革命"都是徒劳，而暴力和组织更是于个人的创造性实现毫无益处。一句话，个人比组织重要，和平比暴力重要，做爱比战争重要。

由此，摇滚终于逼近了导致对"革命"进行最充分怀疑的理由："革命"的代价过高，起码在坚守艺术岗位者眼中，高昂得难以承受。

在《革命》推出后不久，约翰·霍伊兰在英国激进青年的喉舌《黑矮子》上发表了有名的《致列侬的公开信》：

"我们起来反抗的不是什么下流家伙、神经病患者或精神营养不良症患者，我们所反对的是压迫性的罪恶的权力主义制度，一种非人的不道德的制度……它必须被无情地摧毁。这并不是冷酷，也不是疯狂，这是一种最热烈的爱……不与忍耐、屈辱和压迫抗争的爱是无力和落伍的。"

三个月后，列侬也在《黑矮子》上发表他的《极为公开的公

开信》,公开表示将他视为“革命”发起者是对他的“个人攻击”:

“我根本不在乎你是左派、右派、中间派或任何其他狗屁组织的成员……我并非唯一反对官方的人,而且你也不是。让我来告诉你这世界上什么最讨厌:是人。难道你因此而想把他们都干掉?还没等你们/我们重换脑筋;一切便不可挽回了。你拿一个成功的革命给我瞧瞧,不管是××革命、基督教革命、资本主义革命还是佛教革命等等,全都是头脑发烧,仅此而已。”

同以暴制暴、以暴易暴的观念一样,列侬和摇滚最终的反暴力“革命”立场不仅是从作为个体的经验对暴力的反对,它也同样是一种有着悠久历史的怀疑态度。而且坚持这一传统者往往与摇滚乐手有着同样的历程:作为“革命”的同路人而在最后一个岔路口同“革命”分手。在这一传统的代表者中,以塞亚·柏林贡献给人们的全新的赫尔岑形象也许最有代表性。赫尔岑对专制的痛恨、对自由的渴望无人能与之匹敌,然而,“赫尔岑反对其时代的才俊之士和心灵最为纯洁之士,其中尤其是社会主义者和功利主义者所喋喋不休的理论,该理论的核心实质是:为了一种不可名状的未来幸福,当前之人必须忍受大苦大难;为了亿万人的幸福,千百个无辜之人就得被迫献出生命……此类口号在当时风行遍世,而自彼时以来,更是随处可闻。历史担保人类将会有一个光辉灿烂的未来,为此未来,当前最为骇人听闻的残暴却是顺理成章的。这种以进步的必然性为基础的可称为政治末世学的观念,在赫尔岑看来是一种与人类生活相抵触的致命教条”。[32]

赫尔岑视坚信进步与“革命”一体化的观念为末世学,是抓住了这一观念的实质。事实上,进步主义虽然屡经炮轰油

炸，却顽强地占据着从老百姓到学术精英的心灵，"革命"论、现代化论等等无非是人类古老救赎希望的皇帝新衣而已，因为他的巨大的万应灵丹似的承诺背后是同样巨大的时时处处的惨痛。赫尔岑痛斥的是"公道"、"进步"、"民族"之类的名义，而霍伊兰则更加虚伪地将其称之为"爱"。但无论名义如何，其结果都如同前苏联一支叫"时间机器"的摇滚乐队所唱的那样："在阳光灿烂的那天，千万人走向屠场，歌声还在他们口中飘扬。"列侬的发问是难以回避的，因为我们已经看到并正在看到，美国学生们所推崇的那种"革命"（无论是以民族、民主、自由、平等还是以任何其他东西为借口）一旦展开，就无可避免地会造成惨烈程度同战争一样的流血伤亡、财产损失、流离失所、恐怖气氛和心灵创伤。这种代价往往因反"革命"者的强大和"革命"者决心的巨大而加倍，尤其因为"革命"与战争相比更无道德负担、反"革命"者则因有既得利益所系而视道德为累赘，而使各自的行为脱离了理性的道德判断并无所不用其极，双方均不惜代价，孤注一掷，因而结局之惨烈可想而知。同时在这两种截然对立的立场背后，不仅是人们已经观察到的对人性认识的分歧，同样还有一种共同点，那就是对世界和社会作二元划分并执着于其中一元。这一看似简单的立场在对世界和社会的把握上有无比的明快、直接性，在对未来的憧憬上有明显的确定性并可造成清晰的归属感和神圣的光荣感，因而一直是一种极具诱惑力、虽易驳倒却不易清除的立场。

我们不可能完全理智地称衡"革命"及其代价的"利大于弊还是弊大于利"，当"苛政猛于虎"时，人民同样在付出代价，无非是软刀子杀人不觉痛而已。而且，人类历史已经表明，无论是有关战争的国际法还是人心评价的向背，"革命"暴力的

意义毕竟不同于压迫者的暴力或恐怖主义的暴力(虽然后一种人常披着"革命"的虎皮)。但是,在"革命"这种关系着无辜者包括性命之内的巨大付出的事情上,"好货不便宜,便宜无好货"之类的说法最好还是先就被抛在一边,"代价论"最好先被无情地驳斥,"一揽子"式的大承诺最好是先被坚决地质疑。"革命"者有革命的权利,无辜者有权衡后果的权利,未来的幸福固然美妙,当下的人生也并非贱如草芥。猛烈的行动也许可以解决一大问题;但不一定能解决诸多大问题;更不能解决全部小问题,作为个人,应当能够保留一种生存和判断的权利,此种权利不应被任何组织和运动所剥夺。而且此一权利不仅限于"革命"问题之内。

正是这种权利,使列侬和摇滚的置疑中,除了对代价本身的怀疑之外,还隐藏着对付出代价之后的状况的怀疑:为改变现状而付出的代价究竟能不能改变现状;或者更确切地说,改变后的现状与改变之前的现状两相权衡,究竟何者更为可取?而"革命"者本身又会如何?

这一怀疑也并非是始于摇滚,反革命者和保守派从来乐于谈论"革命吞食自己的子嗣"之类,如同奥特加·加塞特所说,这已经成了老生常谈。然而与这种谈论相比,也有其他力求严肃思考者的观察。加塞特自己便提出了一个"更少为人所知的真相,比如:一场革命绝不可能纯粹地延续15年以上,15年已足以让另一代人从中独立";即15年的革命一代中会孕育出相反的、"反"革命倾向的一代。[33]加缪则在失望之中独白:"每一个革命者最终都要么成为暴君要么成为异己分子"[34]。汉娜·阿伦特则感慨:暴力可以改变世界,但其最可能造就的仍是一个暴力的世界;而且"最为激进的革命者在革命之后的那天都会成为保守主义者。"[35]罗伯特·达尔则一针见

血地指出："在某些国家之中，革命这一字眼越是使用频率高，其权力和特权的分配变更就越少。而像丹麦一类的稳定国家，重大的变革时有发生，但其地之人很少谈论革命，且不对此类理论有任何艳羡。"[40]这些或偏激或情绪化的论调并非完全属实，但它表达了某种可能的情形，基督徒坐大之后用中世纪的黑暗来延续他们曾深陷其中的恐怖，法国大革命用阻唬民心而非关爱民生的手段来维持新政权，辛亥革命用城头变幻的大王旗来自欺欺人等等，皆证明此说也并非完全虚妄（而且这种情形是指诚心"革命"后的境况；还不包括那些以"革命"为口头禅却只占尽革命便宜之人的所作所为）。

至于现状的改变，虽然常常是"革命"者最为直接的心愿，但任何复辟的出现，都绝非仅是少数被打倒者所能促成的，它也表明着社会诸多方面的改变并未如事前所想。由于为这种"未来"曾付出过巨大的代价，如果有失望的产生和蔓延，其结果必定是灾难性的。这既是历史曾表演给人们看过的，又是从赫尔岑到摇滚乐形式不同实质相同的怀疑中最大的恐惧之所在，因为它意味着人类永无宁日，起码对那些易走极端的民族，它意味着反复在血与火中折腾、挣扎，最终一无所获，却无力自拔。

"革命"是一场烈火，投身其中者自诩为凤凰；"革命"是荆棘，冲撞其上者自谓"荆棘鸟"。但是，烈火毕竟是烈火，荆棘也毕竟仍是荆棘，它不因凤凰和荆棘鸟目的辉煌而减小烈度和痛苦，甚至反而更加使人难以承受。如果凤凰和荆棘鸟果真如传说之中重生，重生者也必定不是已死去的无辜，而且等待它的无非是又一次烧烤和刺扎；一旦凤凰和荆棘鸟并未能够重生，这一切就更是恶梦一场。

如果凤凰和荆棘鸟不作宿命的自焚自戕而是视飞翔和歌

唱为目的，世界是否会因此更为美好？此说似乎有些难以置评。但“革命”毕竟不能永远只作传说，一切终究可以在比较中选择。当那些热衷于“革命”的民族最终从放眼世界之中看到另一种生活理想和让生活改观的方式（它完全可能是一种和平却不失革命式荣耀的方式），“革命”便会逐渐丧失吸引力。如同老话所说，“不怕不识货，就怕货比货”，而这便是摆脱动荡宿命的开始。

① 杰瑞·霍普金斯:《此地无人生还》,纽约华纳书屋1980年版,第120页。

② 莫里斯·迪克斯坦:《伊甸园之门》,上海外语教育出版社1985年版,第189页。

③ 詹姆斯·柯蒂斯:《摇滚地带》,鲍灵格林,俄亥俄州立大学大众出版社1987年版,第144页。

④ 同上,第153—155页。

⑤ 转引自西蒙·弗雷思:《摇滚社会学》,伦敦,康斯特布尔公司1978年版,第11页。

⑥ 安东尼·斯卡杜图:《鲍勃·迪伦》,纽约,格罗塞特与邓拉普公司1972年版,第360页。

⑦ 戴维·皮查斯克:《行动的一代:60年代的大众音乐与文化》,纽约,希尔默公司1979年版,第XIX页。

⑧ 彼德·布朗:《你创造的爱:"披头士"内幕》,纽约,麦格罗公司1983年版,第183页。

⑨ 托尼·桑切斯:《随"滚石"起伏》,纽约,威廉·莫罗公司1979年版,第61页。

⑩ 斯坦尼·布思:《与魔共舞:"滚石"及其时代》,纽约,兰登书屋1984年版,第180页。

⑪ 罗伯特·山姆·安森斯:《疯狂与平复:"滚石"一代的兴衰》,纽约,双日出版社1981年版,第135—136页。

⑫ 戴维·P·萨特莫利:《在时代中摇滚》,克利夫斯,普林提斯——霍尔公司1991年版,第283页。

⑬ 罗伯特·山姆·安森斯:《疯狂与平复:"滚石"一代的兴衰》,第129页。

⑭ 克里斯多夫·G·凯托普等编:《超越贝克莱》,克利夫兰,世界出版公司1966年版,第224—225页。

⑮ J. S. 丘嫩:《草莓声明》,纽约,兰登书屋 1969 年版,第 11 页。

⑯ 理查德·霍夫斯塔特:《变革时代》,纽约,阿尔福雷德·A·克诺夫公司 1955 年版,第 135 页。

⑰ 参见贝尔:《资本主义文化矛盾》,北京,三联书店 1989 年版,第 242—243 页。

⑱ 转引自彼德·威克《摇滚乐:文化、美学与社会学》,剑桥大学出版社 1950 年版,第 108 页。

⑲ 乔恩·威纳:《一起来吧:列侬在其时代》,纽约,兰登书屋 1984 年版,第 8 页。

⑳ 马尔库塞:《反革命与反叛》,转引自《审美之维》,北京,三联书店 1989 年版,第 175 页。

㉑ 托尼·桑切斯:《随滚石起伏》,第 127—128 页。

㉒ 巴里迈尔斯:《"披头士"自说自话》,伦敦,选本公司 1978 年版,第 62 页。

㉓ 艾伦·莱斯:《Ice—T》,载《滚石》92 年纪念特刊,第 164 页。

㉔ 科特·拉德尔:《鲍勃·迪伦》,载《滚石》25 周年特刊,第 112 页。

㉕ 简·S·温纳:《彼德·汤森》,载《滚石》25 周年特刊,第 40 页。

㉖ 彼德·威克:《摇滚乐》,第 104 页。

㉗ 参见以塞亚·伯林《乔治·索雷尔》一文,载伯林:《反潮流》,牛津大学出版社 1989 年版,第 296—332 页。

㉘ 转引自彼德·威克:《摇滚乐》,第 108 页。

㉙ 马尔科姆·X1963 年 11 月在纽约的演讲。转引自丹尼尔·B·贝克尔编:《政治语录》,多伦多盖尔研究所公司 1990 年版,第 197 页。

㉚ 休伊·P·牛顿:《革命牺牲品》,转引自同上书,第 198 页。

㉛ 约翰·威勒:《一起来:约翰·列侬及其时代》,纽约,兰登书屋 1984 年版,第 84 页。

㉜ 以赛亚·伯林:《俄国思想家》,纽约,海盗出版公司 1978 年版,第 194 页。

㉝ 乔斯·奥特加·Y·加塞特:《群众的反叛》(安东尼·克里根英译本),圣母大学出版社1985年版,第81页。(15年一说看似武断,却被许多人严肃对待。)

㉞ 转引自丹尼尔·贝克尔主编:《政治语录》,第197页。

㉟ 转引自约翰·林赛:《汉娜·阿伦特》,纽约,加顿公司1990年版,第41页。

㊱ 罗伯特·达尔:《革命之后》,耶鲁大学出版社1970年版,第1页。

第 三 章

革命(二):快感冲锋

Maybe you did maybe you are
Maybe you rock around the clock
Tick tock tick tock
Maybe I ride maybe I walk
Maybe I tried to get
on maybe
Hey kids where are you
Nobody tells you what to do Baby
Hey kids Rock'n'Roll
Nobody tells you where to go
Baby Baby Baby

——R. E. M. "DRIVE"



摇滚的社会革命方向还只是其“革命”性的一个方面；作为这种革命性前身的另一个革命倾向，即摇滚在艺术形式上的革命，在审美原则上的革命，在艺术与道德关系上的革命同样深具启示性。

摇滚在艺术上构成了一种新的尝试或新的冲击似乎是显而易见的，“高雅”艺术家们对摇滚的攻击和摇滚全新的努力方向说明了摇滚在艺术上的革命性(参见第四章)。而从艺术角度对摇滚的攻击除了认为它是低劣而庸俗的之外，也有许多人认为它是不道德的，是一种艺术上的堕落。

1954 年，当摇滚还停留在节奏布鲁斯的怀抱中时，它就曾遭受迎头痛击。当时一首叫《轰隆隆》的歌风行一时，这首先由黑人乐队“和弦”演唱、后来被白人乐队“平头”翻唱的歌曲被许多人视为第一首摇滚歌曲。但哥伦比亚广播公司的电视节目主持人彼德・波特对发行此歌的唱片公司大加谴责，认为他们是向青少年灌输不道德品味，因为此歌充满“淫荡和粗野的声调”，“如同麻醉品一样肮脏”。从此之后，类似指责将一直伴随摇滚的历程。

同样是在 1954 年，美国“音乐出版商保护协会”指责刚萌芽的摇滚乐“表现低下品味，蔑视被认可的道德标准与准则。”此类攻击在整个 50 年代随处可闻。

一个名叫唐・莫里森的专栏作家在攻击摇滚方面更是具有开创性，他认为，摇滚乐比亨利・米勒(《北回归线》作者)的小说更具道德上的危险性，因为文盲也可以听到摇滚，而读米勒的书起码还必须识字。莫里森由此发明了一新词语，他说，

如果米勒的书是色情文学，则摇滚乐便是色情声音，甚至是“色情立体声”，因而摇滚是加倍地不道德。

60年代初，丘比·切克尔的热门歌《扭》被纽约的舞厅禁播，因为它“过于粗俗、淫荡”。报上发表一位游客的话说，这类作品会使美国也显得比其他国家“粗俗、淫荡”。随着这首歌的走红而发明的扭动身体的舞姿也被视为“淫荡之姿”。著名的喜剧演员鲍勃·霍普说，“如果他们不是在跳舞的话，就一定会被捕”；而百老汇的舞蹈师杰弗里·霍尔德则将其称为“恶心比赛”。

由雷·彼德森在美国首唱的《告诉劳拉我爱她》则在英国引起了一场抗议浪潮。这首歌描述一个年轻人因为结婚需要钱而冒险参加一场车赛，结果在车祸中死亡（这首歌在70年代的港台和80年代的中国大陆也曾风行一时）。美国德卡公司发行它之后，英国德卡公司却拒绝发行，认为它是“不道德的”。英国另一家公司则发行了由里基·瓦兰西翻唱的版本，此版本迅速爬升到了排行榜第8名。但此歌遭到了英国国家安全委员会的谴责，该组织的负责人列昂纳德·霍奇向警察局和检查院提出要求，要他们进行一个“以死亡为主题”的唱片调查，该委员会认为这种歌将会“使青少年趋于堕落与道德败坏”。霍奇指出，这类东西的“主题令人恶心”。该委员会并强调，在采取强有力的措施之前，他们会一直保持压力，因为他们认为这类唱片与《洛丽塔》、《查太莱夫人的情人》这类禁书相比要阴险得多，也堕落得更厉害。

许多摇滚乐队都曾被视为“堕落”和“不道德”的象征，“披头士”和“滚石”首当其冲，他们所到之处，卫道士们便一片惊恐，各种诅咒纷至沓来，不一而足。这已经众所周知。但“披头士”和“滚石”的遭遇绝非偶然，几乎所有的摇滚乐队都曾有过

这样的历险记。其中可与“滚石”所遭到的猛烈抨击相比拟的就包括“大门”、“感恩而死”、艾力斯·库柏、“何许人”、吉米·亨德里克斯。

“大门”乐队的吉米·莫里森同“滚石”的贾格尔一样，一向是个极不安分的家伙，他的拿手好戏是在台上做出一些难以入目的动作，这自然是为坚持摇滚“不道德”论者提供了证据。他一生之中最大的污点莫过于在1969年的迈阿密演唱会上脱下裤子，当地检查机关为此签发了6张逮捕证，其中一张将莫里森的行动定为重罪。愤怒的公众纷纷谴责这一“极不道德”的行为，他们并举行了一场“恢复道德礼仪示威”，各色人等纷纷参加，“打倒色情摇滚”之类的标语随处可见，一个在场者对当地报纸记者说：“如果可能的话，他们肯定会把莫里森钉在十字架上。”

“大门”乐队的许多演出合同在此之后被取消了，即使偶尔同意他演出，组织者也不准他穿“流里流气”的皮夹克，更不准做“下流”动作，警察在舞台上时刻监视着他的行为。当“大门”试图在费城演出时，该市市长援用一项1879年的法案行使禁演权，根据该法案，他可以禁播“本质上不道德的或令人厌恶的、有伤风化的”演出。在拉斯维加斯的演出中，该城行政司法长官亲自到场并警告莫里森说，如果有任何色情言行，他将当场签发逮捕证。莫里森只好照办。但当他开始唱起一首当时最为热门的歌曲时，在观众的热情欢呼之下，他又忘乎所以了，警察马上切断了电源并架走了他。

美国联邦调查局有关莫里森的档案越来越长，其中除了酒后开车、斗殴之外，最多的便是“色情淫荡演出”。1970年，莫里森终于被一家地方法院以“在公共场所使用亵渎性语言和裸露身体”而被审判，当检查官问及莫里森是否真的暴露身

体时，莫里森回答说，他当时酒喝得太多，神志不清。其律师试图用言论自由条款为其辩护，但莫里斯最终还是被判有罪，被罚款 500 元，并入狱 6 个月。虽然他以 5 万美元保释出狱，但“大门”从此一蹶不振，莫里森本人和乐队不仅在演出合同上不断遇到麻烦，而且陷进了来自四面八方的谴责声中。这场卫道大合唱终于在 1971 年暂时收场，当年莫里森死于一场突发的心脏病。许多歌迷用一则传言来表达心情，他们说，莫里森是被联邦调查局弄死的，目的是消灭摇滚代表的左派和“不道德”势力（在詹尼斯·乔普林和吉米·亨德里克斯也于盛年早逝后，同样的传言也曾四处飞扬。）。

艾力斯·库柏也是被斥责为“不道德”的摇滚乐手之一，因为他总是涂上极黑且大的眼圈，身着紧身衣裤，有时还用活蛇缠在膝盖上才登台。他在台上常常干的事是把布娃娃一把一把地撕烂，还用刀子将布娃娃的头一刀斩掉，他甚至在台上装着自己登上了绞刑架而被绞死。因此，他被谴责为“堕落分子的代表”，“将青少年引上道德死路的人”，他的音乐被视为“丑恶祭仪”、“畸形摇滚”、“异装癖摇滚”、“堕落摇滚”。英国上下议院的议员们曾致力于在英国全面禁止库柏的音乐。一位议员指出：库柏是在“贩卖集中营文化，具有让我们的子女向仇恨和死亡认同的邪恶企图”，因而是“对人类道德的背叛”。

“何许人”的彼德·汤森也曾因在舞台上砸吉它而受到过类似谴责；吉米·亨德里克斯也因为台风怪异而被抨击；詹尼斯·乔普林曾因在舞台上过于激动而被报纸称为“女疯子”，“杰弗逊飞机”的格雷丝·斯里克曾因在演出时露出乳房而被视为“色情狂”；洛德·斯特沃德被家长们认为是“败坏孩子们道德的最大凶手”；大卫·鲍伊被老师称作“引导学生堕落的超级流氓”……

自60年代中期之后，由于摇滚乐手们越来越自觉地将自己的作品视为艺术而非单纯的商业产品，他们力图使唱片封套的设计也能反映出自己的艺术个性，体现自己的包装概念或展示自己的幽默感和各式艺术感觉。但许多人并不欣赏这一套。

最早被迎头痛击的是"滚石"的幽默感。他们1965年推出的《"滚石"第二辑》上印上了这样一段话："搜遍你的腰包来买下这张最过瘾最精彩的唱片吧。如果你没有钱的话，看见那个瞎子了吗？给他脑袋上来一下，把他的钱抢来。你瞧，你不有钱了吗。如果你真这样干了，那好，咱又卖掉一张。""滚石"和发行该唱片的德卡公司都公开声明这只是为强调唱片精彩而开的玩笑，只是个"噱头"，但公众对此类黑色幽默和玩世不恭深恶痛绝并视之为典型的"不道德"行为。英国议院要求收回此一封套并大加谴责。"滚石"1967年的专辑《丐帮盛宴》的封套也曾遇到麻烦，这一封套表现的是一面浴室的墙壁，上面满是涂鸦，既有"莱顿热爱毛"、"约翰爱洋子"、"上帝摇滚自己"等词句，也有一幅女裸体的草图。连即将发行此唱片的德卡公司也认为其"品味低劣"。但贾格尔拒不修改，因为他认为"我们认为其中没有任何淫秽成分，所以我们要捍卫它……如果我们允许他们在包装上指手划脚横加干涉，下一次他们就会来教我们应该唱什么歌了"。但"道德"力量强大，当该唱片发行之时，上面除了标题之外只是一片空白。1971年，"滚石"的《脏手指》专辑的封套更是别出心裁，它清楚地展示了一个女性的胯部，而在这幅图案的裤子上，安着一只可以打开或拉上的真拉链。虽然该设计在发行上没遇到什么麻烦，但被多家新闻媒介指责为"引发不道德的联想"。

列侬和"披头士"的封套设计也曾引起过轩然大波，在1966年的《昨天与今天》的封套上，他们身着屠夫围裙，四周是被肢解的洋娃娃和血淋淋的大肉块，虽然列侬明言强调那是对越南的比喻，但还是难免受到指责。《佩珀军士的孤独之心俱乐部乐队》也曾备受责难。但最为正人君子们所不齿的无疑是列侬和大野洋子1968年的专辑《两个处女》的封套。该封套的一面是他们俩正面的全裸像，另一面则是其裸像的背面。发行该专辑的EMI公司一开始便坚持必须换掉此设计，该总公司总裁质问列侬和洋子"你们究竟想干什么"，洋子回答道："艺术。"EMI公司另一负责人接着指出，"人体本身是无所谓淫秽不淫秽的，但唱片行和家庭的道德标准却难以接受它。"在英国和美国，批发商们都将它装进了一只深色纸袋中，而纽瓦克的警察干脆没收了在该地区出售的3000张唱片。联邦调查局局长埃德加·胡佛为"新左派的道德堕落"震惊不已，要求禁止该专辑发行上市。

同年，吉米·亨德里克斯推出的《电动女士》封套上也出现了两个女裸体形象，在英国同样引起了一片抗议之声……

正如许多论者所指出的那样，在60年代的"性解放"浪潮中，摇滚的这些小花样根本就是小巫见大巫。摇滚也曾在歌词中反映时代在道德上的锐变，但这种反映也深为卫道士们所反感。

1965年，"滚石"在"沙利文剧场"这个电视节目中演唱的《满意》被抹掉了一句"想弄到些女孩"；"何许人"的《丽莉画像》则在全美范围内遭禁播，因为歌中提及了自渎；弗兰克·扎巴因在舞台上说"我操"而被猛烈抨击，他的《金钱》一曲也被禁播；"大门"的《终点》因为有诅咒父母的词句被禁……事实上，在60—70年代间，任何一支有影响的摇滚乐队都曾有

过因歌词触犯道德天条而被禁或被谴责的经历。埃德加·胡佛局长不仅对唱片封套有意见,而且对摇滚歌词也极为不满,他在给一位写信给他对摇滚大加责骂的来信回鸿时表示赞赏这种谴责,认为必须纠正人们的想法并为挽救年轻人作更多努力,虽然,"这样做惹人讨厌"。

一些有点名气的学者也开始指责摇滚的"不道德",而且调子越来越严厉。在英国,埃克塞特大学的名誉教授莫尔温·麦钱特指责 DJ 们是大众传播媒介中的"皮条客",认为年轻人被其引向了道德堕落的死胡同;他甚至认为,毫不隐讳的性表现也要比那些堕落的唱片来得高尚。在美国,则有芝加哥大学名教授艾伦·布鲁姆指出,摇滚已经成了比家庭、学校或教堂都更能影响青年的力量,但他马上诅咒道:"孩子们的英雄是庸俗的,是吸血鬼,是骑着性之马的流浪汉,他们煽起的反抗并非只针对父母,而且也针对所有高尚的东西。而这是青年们在这个时代所必然注入的情感营养品,一种真正的丛林食物。"布鲁姆将"美国头脑"产生"闭锁"的原因归结为新一代美国人在年轻时期就被粗俗的摇滚所腐蚀。

一直围困着摇滚的道德指责曾经在 70 年代以攻击"性摇滚"为由掀起过一场长达 10 年的高潮,这是自 50 年代之后又一次罕见的攻击狂潮。本来,在 50 年代,摇滚的许多方面就曾被视为"伤风败俗",但经过 60 年代"革命",50 年代摇滚差不多都已经被纳入主流文化。然而,正是 50 年代曾经与父母顶撞的战后小子们开始在七、八十年代用他们的父母曾经用过的道德武器继续压制摇滚。

《时代》杂志是最先提出"性摇滚"概念的传播媒介。1975 年底,该杂志宣称在电台中"性摇滚"占了 15%的比例,并认

为正红极一时的“迪斯科皇后”当娜·萨默是“性摇滚”的典型代表，正是她的《喜欢爱你，宝贝》发起了“性摇滚”狂潮。《时代》指出，该歌重复“喜欢爱你，宝贝”这几个字达 28 次之多，“实际上是一场提供了 28 次性高潮的马拉松”。

《时代》提出的概念让许多反摇滚人士兴奋不已，因为这是他们等候已久的突破口。1976 年的两支最热门的歌曲：约翰尼·泰勒的《迪斯科女郎》和洛德·斯特沃德的《今夜黑暗》立即被判决为年度“最淫猥”唱片。“道德高尚”的人们要求各唱片连锁店禁止销售它，许多电台也被迫向洛德提出要求，让他把“张开你的双翼让我进去”一句删掉，不然他们坚持禁止播出此歌。

《公告牌》杂志对一些唱片业“大腕”的采访也证实“性摇滚”一说甚至已经被出版商们认可并开始被当作一种危险之物。ABC 公司副总裁认为公众需要此类唱片，公司便有义务为他们提供，但是，“不道德的脏字眼应当去除”。华纳公司副总裁汤姆·德雷珀也强调，“不想看到电台充满淫猥之词并对青年产生消极影响。”纽约 WPIX 电台的负责人则宣称，他们已经完全禁播“性摇滚”，他说，像《迪斯科女郎》这种“模棱两可”的歌曲他们允许播出，但像埃尔顿·约翰的《荡妇归来》这类歌，则不管它多么受宠，也坚决不予播出。洛杉矶 KGEL 电台的负责人也说，七八年前，电台哪怕是播出一点带有性暗示的东西，也会收到来自各方的许多反对意见。“如今，摇滚歌曲下流得多了，但反对者却少了。我们必须对此有所警惕，我们起码应当提出反对的呼吁。我们本来也不想播出那些东西，但听众们老要求听。”

代表“道德”向摇滚开战并使反“性摇滚”终于发展成为一场运动的便是那位后来在黑人民权运动中快速崛起并曾参加

总统竞选的杰西·杰克逊。1976 年 12 月,杰西·杰克逊宣布,他将发起一场将"性歌曲"驱逐出电台的运动,他的计划包括与唱片公司、电台负责人的会面和一系列"媒介—伦理"大会。他也将发起"有选择的联合抵制运动"。

杰西·杰克逊的代表性观点是:过去,教堂、家庭和学校为孩子们提供道德标准,如今这一角色已被电视、电台所扮演;但是,在继承其强大力量的同时,电视、电台却没有承担起相应的道德责任。他特别指出,像《再来一次》、《初夜做爱》、《震撼你的身体》这类"性摇滚"更是严重地置道德于不顾,损害了青少年的身心健康。杰克逊认为,美国各主要城市私生子和人工流产数量的剧增"主要应归咎于那些提倡不负责任的性爱的歌曲。二者之间有着明确的关系。"因此,人们应当对那些"破坏了这个国家的道德素质的"摇滚进行反击。

1977 年 1 月 14 日至 15 日,杰西·杰克逊在芝加哥召开了第一次反"性摇滚"大会。他在会上宣称,他的目的在于试图说服唱片业主们停止生产"那些败坏青年们的心灵和道德的垃圾和脏东西"。该会议通过一个决议,要在 20 家收听率最高的电台中统计"性摇滚"和"其他下流成分",并从中产生一个"禁播名单"。杰克逊宣称,这样做并不是"实行检查制,而是希望鼓励新闻媒介去承担起一种道德义务,以便负起责任。"但杰克逊的计划引起的反响很小,而且引起了许多新闻媒介的反感。因而,杰克逊在 1977 年 5 月再一次召开的"音乐与道德"大会上不再提及"禁播名单"、检查制之类的话题了。因为前几次大会反复"检查"出的名单上只有埃尔顿·约翰的《荡妇归来》和极少几张唱片的封面设计。

1977 年夏天,正当杰西·杰克逊的运动奄奄一息的时候,机会突然来临。坏小子"滚石"又提供了一支活靶子。"滚

石”在其时推出了《有的小妞》，里头有一句唱词是：“黑人小妞只想整晚都干，我的精力却那么有限。”杰西·杰克逊要求所有电台都禁播这首歌和以这首歌名为标题的整张专辑。杰克逊还号召教会和民权组织向发行该专辑的大西洋唱片公司负责人阿梅特·厄特刚发难，要求他立即停止发行和销售《有的小妞》。迫于压力，厄特刚不得不到芝加哥去与杰克逊会面，强调支持加强唱片业“道德责任感”的观念，并保证将修改歌词。但贾格尔认为，这段歌词无非是说着玩的老生常谈，不应如此认真。因此他拒绝作出改动，并宣布此事由他个人承担责任。杰克逊于是发起了一场抵制所有“滚石”唱片的运动，他们在洛杉矶大西洋公司大楼前设立了纠察线，并在各唱片商店发表演说或向顾客游说，让他们不要买“滚石”的唱片。“全国妇联”和来自各地的家长们也加入了纠察队或演说队的行列。

即使在这类行动开展起来之后，杰西·杰克逊仍然坚持他们的行动不是实行检查制度而只是为促进唱片工业的道德意识。他认为，要让摇滚乐手们自我克制、审查，就如同“让一条饿狗看守装满鲜肉的屋子”。但贾格尔也针锋相对，他说，“我一向坚决反对任何形式的检查制度，尤其是来自各类团体的检查。”

杰西·杰克逊对“滚石”的攻击最终归于失败，如同许多新闻媒介（如《滚石》）当时便指出的那样，他对摇滚的攻击在很大程度上是为了扩大知名度，为竞选铺平道路。但杰克逊并非在孤军作战，《美国新闻与世界报道》这类杂志就曾指责过“朋克摇滚”的不道德，其他一些形形色色的组织也为了各自的目标纷纷以“道德”为武器参加压制摇滚的运动。

在英国也出现过类似的行动，英国广播公司就曾以“道德”的名义禁播过许多歌曲，其中就包括在美国被同样指责过

的当娜·萨默的一些曲子。

在南美,奥莉薇亚·牛顿·约翰的《物欲》也曾全面遭禁,据说是因为其中有一句“没什么好说的,除非身体躺平。”(在美国,此歌也曾被某些电台认为“不道德”而遭禁。)

即使在80年代,“道德”也依然是反摇滚势力的重炮。1983年,“美国之音”的节目指导弗兰克·斯科特强调,“美国之音”尤其应当小心,不要播出任何“不道德的”歌曲。在斯科特的黑名单上,马文·盖伊的《性治疗法》赫然有名,但让他尴尬不已的是,这张专辑后来获得了好几项格莱美奖。曾经有人看不惯斯科特的蛮横姿态而故意作弄他,在一次记者招待会上,他们问斯科特,《黑檀与象牙》这首由一个黑人歌手和一个白人歌手联唱的歌会不会获准在南非播放,斯科特拿出在《性治疗法》上就表现过的想当然思维方式断然答道:“不会。”发问者马上指出,这首歌已经是南非排行榜上的榜首歌了。

“美国音乐台”则继1978年禁播《迪斯科地狱》之后,又于1985年禁播了“王子”创作、希拉·伊斯顿演唱的《雪茄墙》。该节目认为这首歌是“下流、色情的”;英国广播公司也因同样理由禁播了“弗兰克去好莱坞”乐队的《放松》。当这两首歌的制作人和歌手分别提出要求对此举作进一步解释的意愿时,却都没有得到答复。同样神经过敏的事也发生在琼·杰特的身上,她的专辑被全美国的唱片商店禁播,原因是其中翻唱了一首“滚石”的《星际做爱人》。有讽刺意味的是,琼只在盒式磁带上录制上这首歌,同名专辑的唱片上并没有这首歌,但唱片同样还是遭到了禁播的命运。

在90年代因一曲《变迁之风》传遍全球的“毒蝎”乐队曾在80年代因《一蛰钟情》而引起风波,这张专辑的封面表现的是一个男人正在一个女人的大腿上刺出蝎子图样的文身。许

多销售这一唱片的商店却收到了批评其为“不道德”的意见，发行此专辑的宝丽金公司最后不得不改换唱片封套，用该乐队一张平淡无奇的合影取代了引起风波的照片。

当里根当选总统而使保守主义坐大之后，以道德为名向摇滚的攻击更是一浪高过一浪，被列入“道德敌人名单”的包括“感恩而死”、“杰弗逊飞机”、“滚石”、“阿罗史密斯”、“AC/DC”等乐队，还有埃里克·克莱普顿、鲍勃·迪伦、杰克逊·布朗、保罗·西蒙等等。这种从80年代初一直延续到今天的对摇滚的攻击集中火力于MTV的身上。

MTV，即音乐电视，在1981年刚开始的头几分钟内就曾接到无数个反对的电话，这是一个极富象征性的事件，它表明，MTV虽然为富于想象力的摇滚乐手提供了一个新的园地，却也为反摇滚势力提供了新的靶子；它扩大了摇滚的表现手段，但如同摇滚曾试图尝试的任何一种新手段一样，它也使反摇滚势力可以将罪名更容易从摇滚的歌词之外施加于摇滚之上。对摇滚“不道德”的数落除了在歌词之外，还可以从千奇百怪的图像之中寻出证据。这种证据主要围绕两个焦点：性与暴力。

似乎正是为了避免引起麻烦，电视录相制作者一般都为同一首歌分别推出两种版本，一种用于MTV台的播放和公开宣传，另一种版本则主要供俱乐部和家庭观赏。但由于MTV台对提高唱片的知名度和销量（自MTV台开播之后，许多电台也完全依赖它来决定自己的选播目录）事关重要，因而多数制作人和单位必定会视其标准为不可动摇的，这个标准虽然并无明文规定，但一个录相想要避免麻烦，就必须像“摇滚美国”录相俱乐部的埃德·斯坦伯格（在80年代初）所

说的那样，要做到“没有黑面孔、没有漂亮女人，没有炫耀性的吉它独奏。”

但并不是每个乐队的 MTV 都会如此循规蹈矩，因此，被视为“不道德”的录相不断出现。最早被戴上这顶帽子的是“比夫哈特船长”乐队的《舔干我的花纹》，原因是其标题太过古怪、下流，不适于在电视上出现。接着，“范·海伦”的《漂亮女人》受到观众指责，也不得不从节目中取消。“杜兰·杜兰”的《电影里的小妞》也被迫作了多次删减。“滚石”的《她真狂热》因为有一个女性胯部的镜头而被 MTV 台抵制，“作风委员会”的《漫长酷夏》也因有一个女孩在替另一个女孩掏耳朵的镜头而被禁播，理由是“怕人误解”……

在对 MTV 的攻击中，重金属乐队是被倾泻了最多子弹的摇滚形式。重金属乐队在 60 年代末兴起，但其真正在摇滚中占据重要地位无疑得力于在 MTV 中的频频亮相。由于重金属总是要大声演唱，而且非常倚重吉它，乐队成员总是穿着缀以金属扣的皮夹克和破衣褴衫，总是又戴项链又化装，总是留着披肩长发，总是像“朋克”一样唱出年轻人的心声，所以，他必然会被判决为“不道德”的象征。

MTV 对重金属的大量播出始于 1984 年，因为这种音乐在 1983 年的市场占有率仅为 8%，但几部音乐录相播出之后，它在 84 年的市场占有率立即升到了 20%，许多人将原因归于重金属乐队非常“上镜头”。所以 MTV 加大了重金属的播出量。但重金属的迅速崛起也引发了批评狂潮，即使是《滚石》这样常常为摇滚新尝试辩护的杂志彼时也认为它是“用摇滚中最为蠢笨和肮脏的东西来做交易。”随着各方面对重金属的“堕落”性质的指责，MTV 台不得不在大肆宣传重金属一年之后宣布，他们将大幅度地削减重金属音乐录相的播出量，

其缺口将用前些年的老录相和较为“温和”的排行榜头 40 名歌曲录相取代。这一行动的原因被《热门节目》杂志的约翰·伊凡尼表达得很清楚:“让我们直言不讳吧,MTV 的老板说重金属对生意有影响(因为广告商不喜欢它),而且在公众中印象不良(因为教会、政客与家长都不喜欢它),那么,就只能宰了它。”事实的确如此,许多宗教团体和民权组织都对重金属恨之入骨,一个叫杰夫·斯蒂尔的牧师曾在全美国进行巡回布道,专门讲述重金属的消极面,在他看来,“重金属是令人恶心的、令人讨厌的、令人发指的、危险万分的、毫无道德的……而更糟糕的是,这类玩意竟能卖出成千上万张”。

妇女组织也常常抱怨 MTV 中的“不道德的性别歧视”,因为她们认为在音乐录相中女性总是穿得很少,总是狂热地追逐男性歌星,一句话,是被当作了“性对象”。美国“全国妇联”负责人认为,摇滚录相“十分有害”,她十分苦恼于“一种新的宣传手段又开张了,我们却不能建立检查制度。”

但事实上,与 MTV 台一样,其他电视台都有一套隐形的检查制度。ATV 电视台的标准是“在道德上的公众标准”,更具体地说,就是“没有正面出现的穿得很少的女人像,也没有血腥的暴力。”由此,该台禁播了“三人组”的《嗒嗒嗒》,因为其录相上有一个女性被人从后背刺了一刀的镜头;洛德·斯特沃德的《今夜我属于你》也同时被禁,因为其录相中有一个半裸体的女人图像……

一向以开放著称的有线电视台也在音乐录相问题上另立标准,他们虽然可以播出成人级的电视剧和电影,却不敢冒险播出会被敏感人士视为“不道德”的音乐录相。全美最大的有线电视公司——“家庭录相公司”的负责人说:“我们在选择音乐录相片时,总是与暴力和裸露保持距离。”

这种事实上存在的检查制使音乐录相制作人们越来越小心翼翼，不敢越雷池一步。洛德·斯特沃德的《你觉得我性感吗》的欧洲版本中有一个裸体镜头，但美国版本完全是不同的画面。让制作人们越来越头疼的是，制作两种版本所需的费用越来越高。在80年代初，每部录相的制作费就已经高达25,000美元。为了安全起见，制作人们不得不实行"自我检查制度"，不求完美的艺术表现，而求安全得到播出。

除了"色情"、"下流"之外，对摇滚音乐录相"不道德"的指责也包括"暴力"一说。1983年，"滚石"的《夜幕之下》被英国广播公司禁播，因为该录相表现的是米格·贾格尔被来自中美洲的恐怖分子射杀。其他几家电视台也采取了类似措施。贾格尔辩护道，这首歌本就是关于政治压迫的，其中并没有"不必要的暴力镜头"。这部录相的导演朱利恩·坦普尔则指出："我不懂这种大惊小怪的原因何在。在美国，一个小孩在21岁之前可以在电视节目上看到65,000次凶杀。"

但许多人还是将攻击焦点集中在摇滚音乐录相上。80年代后期，一个主要由医生、教师组成的叫"美国反电视暴力全国联盟"的组织发表了一份调查报告，称在MTV台和WTBS电视台中播放的音乐录相中，每小时里有17.9%的镜头是暴力性的，其中尤以重金属音乐的录相为甚。最让该组织恼火的是"天堂"乐队的录相《摇滚学校》，他们称这部录相"在道德上别有用心"。在这部录相中，一帮高中生把他们的课本扔到了垃圾箱中，校警端着步枪、牵着警犬追赶学生们；校长则用长统袜蒙着脸孔，把那帮学生们赶出了校园。在录相的最后，学生和老师们随着摇滚节拍开始了暴动。（表达类似场面的《黑板丛林》及其主题歌《昼夜摇滚》在50年代曾经被作过同样指责）

正当有关音乐录相“不道德”的指责如火如荼之时，另一帮更有权势的人加入了卫道的行列，这就是“家长音乐资料中心”的女士们。其实在此之前，就已经有人一直继承着杰西·杰克逊的衣钵随时审查着摇滚是否在歌词、唱片封套上有“违背道德准则”的行为。80年代中期，一个名叫里克·阿里的中年人就曾掀起过一场风波。当里克从辛辛那提的一家商店买来“王子”的《1999》时，他从唱片中听到了一个脏字眼，但他查看唱片歌词时，却没有找到这个词（其实这是一种常规做法，即使在中国，我们也可看到王迪的《忧心忡忡者说》等例子）。于是，里克·阿里发起了一场反“色情”和“不道德”摇滚的圣战，特别提出必须把真实的唱词印在唱片和磁带封套上，此一提议得到了广泛的响应。

里克的呼吁得到了美国“家长教师联谊会”的全力支持，该联谊会在美国拥有450万会员，其势力不容等闲视之。该会向“美国唱片工业协会”致函，要求他们对唱片实行类似电影的级别制并在唱片、磁带上作出标识。

“唱片工业协会”的发言人马上指出：“这是个危险的先例……它本身并不是审查，但它必定会打开不祥的潘多拉之匣。”因此，这一提议受到了该协会和各唱片公司的坚决抵制。

“家长音乐资料中心”终于登场了，这是一个由华盛顿贵妇人们发起的组织，其成员既包括当时国务卿詹姆斯·贝克的夫人苏姗·贝克，也包括后来成为副总统夫人的蒂帕·戈尔，更多的成员则是国会议员、华盛顿市议员和政府各机关大小官员们的夫人。“家长音乐资料中心”认为在摇滚中存在着五大“毒素”：性爱泛滥、施虐——受虐狂、反叛、神秘、毒品。在她们的眼中，玛多娜是在教女孩们“如何成为交尾期的色情

女皇”,“王子”更是“不要脸的丑八怪”,他们和其他一些人的作品完全是“色情摇滚”,其下流程度完全超过了“猫王”和“滚石”,因为现在的摇滚不再是暗示性的而是公开挑逗和描绘,因而“在道德上更加堕落”。

“家长音乐资料中心”接过了“家长教师联谊会”的接力棒,要求唱片业进行“自我审查”。由于该组织背后的强大政治后盾,一些新闻媒介和唱片公司开始屈服。美国“全国广播业者协会”的负责人向各地电台电视台致函,要求他们对“家长音乐资料中心”提出的问题予以“高度重视”。MCA 公司停止制作“单程”乐队的《让我们谈谈》,理由是其“太下流”,纽约和洛杉矶的一些电台停播了《雪茄墙》和马文·盖伊的专辑《一生的梦》,甚至一些批发商都慌了手脚,宣布不再供应“王子”的《亲爱的尼基》(该唱片被“专家音乐资料中心”视为“极端可恶”)等唱片,重金属音乐的歌词和唱片封套被进行详细检查,“W. A. S. P.”乐队和“刺客”乐队的唱片更是被“遣送”回了唱片公司,因为其封套设计“在道德上不可接受”。MTV 台唯恐一旦处于“中心”的攻击之下,音乐录相业便会一落千丈,于是主动与“中心”会晤,保证该台将会按“公众的品味和道德要求”选择音乐录相,MTV 台甚至令人肉麻地说:“许多其他音乐电视节目都不具备 MTV 这样的高标准严要求。”

“美国唱片工业协会”也一改往日态度而再不敢公开与“中心”对抗,因为当时国会正在讨论有关非法盗版唱片磁带的处罚条例,如果与“中心”对抗,很可能会失去获得侵权补偿的机会。然而,他们也不能完全遵从于“中心”的要求,而且他们内心里并不认为摇滚已成了“色情摇滚”。

1985 年 8 月,美国参议院贸易委员会宣布,他们将于 9 月 19 日举行关于“色情摇滚”的听证会。这是“中心”具有强大

能量的证明。与此同时,"美国唱片工业协会"致函"中心",宣布部分唱片公司愿意接受"中心"提出的在唱片封套上注明警告字样的要求。但这一字样只能是:"家长注意:有暴露性歌词","中心"所提出的其他字样未被接受。至于分级要求,"协会"指出,每年全美有25,000首新歌上市,比起每年约325部新电影来,这是个极其庞大而难以进行分级的数量。而"中心"提出的要求则是极为繁琐的,比如,用"X"来表示"性",用"D/A"来表示"赞美毒品、酒精",用"O"表示"神秘","V"表示"暴力"等等。这一要求终于使得一向对摇滚抱有成见的《综艺》杂志也认为"中心"太过苛刻,并提醒人们,对一种自由的侵蚀必将影响另一种自由。

但"中心"的成员却继续出现在几乎每一家电视台、电台和报刊上,对摇滚施加压力,而且随着听证会的接近,他们不断扩大"不道德摇滚"的名单,并不断收集可以证明"摇滚就是邪恶"的歌手言行,其中包括歌手在后台喝酒的照片等等。在歌曲黑名单上,除了以前所提及的之外,又加入了"戴夫·莱帕德"的《高而干》,玛多娜的《打扮你》,辛迪·劳帕的《她打一下》,"AC/DC"的《让我将爱付给你》,"范·海伦"的《老师狂热》,"扭绞姐妹"的《我们不想干》等等。苏姗·贝克甚至认为,迈克尔·杰克逊的唱片里也唱起了有关施虐——受虐狂的歌。

听证会终于如期举行,代表"中心"发言的正是苏姗·贝克、蒂帕·戈尔,代表唱片业的则是"唱片工业协会"主席戈特科夫和弗雷茨,人们最关注的还是三名歌手代表:乡村音乐歌手约翰·丹佛、摇滚斗士弗兰克·扎巴,以及重金属乐队"扭绞姐妹"女主唱迪·斯里德。首先出场的却是参议员保拉·霍金斯,她是"中心"各成员的好友,自然大谈摇滚乐中的"不道

德成分”，她所列举的例子便包括“扭绞姐妹”的音乐录相片《我们不想干》。接着出场的是苏姗·贝克，在列举“不道德”摇滚的例子之后，她把青少年“不法行为、自杀、强奸率”的上升归结为这类音乐的“邪恶影响”；据说以前是摇滚乐手的杰夫·林也随着贝克的思路列举了更多例子，认为摇滚的确对青少年有“极坏的道德影响”。

约翰·丹佛则为摇滚辩护(尽管严格说来他并不是摇滚歌手)，他用自己的经历证明了有的批评纯属想当然。比如，他的最佳作品之一——《高高的落基山》，就曾被某些电台认为与毒品有关而遭禁播，因为“高”这个字眼常常被用来形容吸毒后的感受。丹佛说，“高高”一词其实与清凉的夜晚、新鲜的空气、山脉等有关而与毒品风马牛不相及。他表示，坚决反对任何唱片分级制，并认为那是通往“极权统治”的第一步。弗兰克·扎巴则同样反对分级制并毫不留情地指出，“中心”的要求读起来“就如同某种邪里邪气的化妆指导详解，它是想用少数歌词上的问题来搞跨所有的作家和表演者……”迪·斯里德则全副重金属舞台装扮出场，并首先声明她已过而立之年，是一个三岁男孩的母亲，不喝酒不抽烟不吸毒，而且是个基督徒。她接着列举了自己乐队的一首歌为例说明反摇滚者的荒唐。她们的《刀片之下》被“演义”成了一首有关想象强奸、虐待及施虐——受虐狂的歌，然而斯里德指出，这其实是一首表现在医院内的焦虑心情的歌。她们的《我们不想干》也曾被“中心”列为典型的不道德作品，因为它表现的是一个少年用不同的方式打击他的父亲。斯里德说，这个情节是以一出动画片为基础的，如同在这部动画片中一样，坏蛋总是受到打击，但在下一集里他们又完好如初。一切都只是一种想象而已。斯里特还对“中心”进行了反控诉，她指出，“中心”用一场“不负责

任的、伤害性的、污蔑性的运动”毁坏了她和她的乐队的形象。她特别指出蒂帕·戈尔在一次专访中称“扭绞姐妹”穿着印有一个妇女双手被铐、大张双腿的T恤衫，事实上她们从未穿过这类东西。斯里德坚决反对任何分级制，并认为提醒子女是专家的权利和责任所在，与政府毫不相关。

听证会并没有产生什么直接结论，但举行听证会本身就已经证明了“中心”的胜利，而且随着听证会的举行，更多的唱片公司和电台、电视台倒戈相向，站在“道德”的一边向摇滚发出了禁令。美国最有名的专栏作家之一——安·兰德斯也号称她收到了数千封有关这一主题的来信，抱怨摇滚乐助长了滥用麻醉品、自杀、性混乱、青少年暴力行为等等。她自己在选听一些唱片后也发现，其中有些歌词“惊人地粗俗”。于是她表示“支持华盛顿的夫人们”。

但与此同时，也有许多人开始意识到“中心”的要求所潜藏着的危险性。著名的《人物》杂志就此议题向读者征求意见，结果收到了该杂志历史上最多的一批读者来信，其中90%以上认为检查制度而不是摇滚才是真正的威胁。洛杉矶市长汤姆·布莱得利更是公开反对“中心”的要求，成为公开反对分级制的第一位政府官员。

终于，保守派主将，美国总统罗纳德·里根（在60年代的学生运动中，他曾力主镇压学生，因而一直是学生的革命对象）也按捺不住地上阵了，他在弗吉尼亚州发表讲话，将摇滚和唱片公司与“躲藏在宪法第一修正案背后的色情作家”相提并论，暗示摇滚不一定得到言论自由权的保护。他认为由唱片公司和传播媒介为青少年们提供的是“对毒品、暴力和堕落的赞美……宪法第一修正案被扭曲成了放纵的借口。”一时间，唱片公司的老板们纷纷慌了手脚。多数唱片公司随后接受了

在“中心”所提出的两种方案中挑选一个的要求。其中一个方案为，在唱片和磁带上打上警告“暴露性歌词——忠告家长”的标记；第二个方案是将暴露性歌词完全印在唱片封套背面或磁带文字说明内页，以引起购买者注意和警惕。多数唱片公司同意接受第二种方案。

但“中心”并未就此住手，她们继续在全美国四处游说，要人们起来监督摇滚，因为她们的最初和最终目标是要人们树立起摇滚就是色情、就是不道德这一观念，分级制无非只是一种借口。从某种意义上说，她们的这一目的算是达到了，因为一家权威的民意测验机构对 15000 个成年人的电话调查表明，通过“色情摇滚”这一回合的交锋，尽管仍有 56%的美国人表示还喜欢摇滚，但有高达 51%的人相信摇滚对青少年有不良影响，并有 55%的人认为摇滚应当像电影一样实行分级制。即使在 18 岁至 34 岁这一年龄段的被调查对象，也有 39%的人相信摇滚有不良影响，表现为诱发暴力、吸毒、性罪错、不服从、反权威及懒惰等行为。88%的人认为青少年对摇滚词能够完全理解。

但另一个调查结果则与此针锋相对，这一针对中学生的调查表明，在中学生所列出的 662 首最喜欢的歌曲中，只有 7%被他们认为与毒品、性、暴力或神秘文化有关；更有 37%的歌曲他们根本不懂意思何在，只是单纯喜欢。调查者的结论是：摇滚的“消极”歌词对青少年影响甚微，他们更感兴趣的是节奏和旋律，是整体感觉。

时至 90 年代的今日，“家长音乐资料中心”的元老如蒂帕·戈尔随着夫婿的高升，态度反而有所改变（兴许是因为包括被她大加诅咒的玛多娜在内的摇滚歌手为克林顿和戈尔的当选立下了汗马功劳？），但“中心”与摇滚为敌的立场从未改

变，以道德的伟名反摇滚的战斗至今仍在继续。或者如共和党总统候选人帕特·布坎南在1992年8月所表达的那样，“一场文化战争正在继续”。

摇滚革命绝不仅限于一种政治姿态，它的产生和发展更是对现存的价值观念的挑战，一般而言，这种挑战如果触及到人类禁忌，其所引发的反对就更加强烈。我们无心在此探讨包括摇滚在内的青年文化在“性”及其他观念上的“革命”（就其对人类生活产生影响的深度而言，的确可以称之为革命）；而且我们必须指出，纵然摇滚的某些表演或封套设计是为了冲决道德藩篱而故意予以夸张的姿态，而且它与所谓“性解放”的其他表现相比也只是小巫见大巫，但无论是贾格尔、“性手枪”的粗鲁蛮野，刘易斯、“何许人”的故作残忍，还是吉米·莫里森和格雷丝·斯里克的确可称下流的动作，都带有明显的哗众取宠的性质，并不值得摇滚自豪，也绝不是摇滚后来人加以努力的方向。恰恰相反，这类表演往往不仅给人以摇滚丑陋的口实，而且极容易使摇滚的艺术努力偏离方向。这类表演并不值得推崇（正如它并不值得过多予以抨击）。因为真正使摇滚在观念上具有革命性的并不是这类具体意象，而是一种原则，即让艺术探索超越道德的努力。

摇滚之有别于古典艺术，同样也有别于它之前的大众音乐者，除了其社会政治内容外，恰恰是它在道德上的反叛姿态，而这种反叛姿态与其说源于一般的反叛心理，不如说是源于摇滚乐手们的艺术革命意识，在道德上的惊世骇俗无非是这种艺术革命的极致表现。

在摇滚现象中，最使古典艺术拥戴者们困惑的莫过于歌

手们的个人号召力。说到底，摇滚乐手无非是靠自己创作音乐的能力为生，虽然日益复杂的技术使得音乐制作日趋集体化，摇滚乐手们也逐渐以多面手的面目出现，但归根结底，他只是作为个体在音乐体制中作出贡献。这一情形使摇滚乐手们并不过多地视自己为被各种社会条件、制度、道德规范压制之下的可怜虫，他甚至不把自己视为被唱片公司、制作人、老板制约下的无所作为者，而是更多（也更愿意）将自己视为具有独立人格、个性的个人和反叛者。许多人认为摇滚乐手无非是唱片工业和顾客之间的中介，但在摇滚乐手看来，这中间固然有着商业关系（摆脱这种关系的束缚也是他们一直致力的目标），更本质的却是音乐家和听众之间的关系。因此，摇滚乐手自认"卖"给唱片工业的并不仅仅是其音乐能力，而且包括这种能力与听众之间的特殊关系。这不仅使得歌手可以代表听众向唱片工业要一席之地，而且歌手可以从这种关系中获得一种不顾唱片工业的反对表达他自己和他代表的听众的个人观念、理想和价值观念的权利。

曾经有人留意到许多摇滚乐手都与现代艺术有着千丝万缕的联系。事实上的确如此，他们中的许多人都是（或一度是）艺术院校的学生。约翰·列侬1957年至1959年曾在利物浦艺术专科学校注册；"何许人"主唱彼德·汤森、曾为"滚石"成员的伦·伍德都曾是伦敦伊林艺专的学生，"皇后"乐队主唱弗雷迪·麦库瑞则是他们的校友；埃里克·克莱普顿则曾是伦敦温布尔敦艺专的学生，"庭鸟"乐队的吉它手杰夫·贝克则是他的同学；大卫·鲍伊是圣马丁艺专的毕业生……（值得一提的是，这些摇滚干将也都曾被视为"不道德"的代表人物。）在这种艺术学院中的生活（英国的艺术学院在本世纪五、六十年代以来一直为先锋派艺术家们提供了最好的栖身之

地，美国的许多摇滚乐手则常常同先锋派的画家、剧作家们共聚一堂。）使得摇滚乐手们的艺术观念并非空穴来风似的乱闯，而是有意识地找寻突破口，在这种意识上，他们同其他先锋艺术家一样敏锐。比如彼德·汤森在台上砸烂吉它的举动，就明显是源于曾在伊林艺专执教的奥地利 POP 艺术家古斯塔夫·梅茨克的艺术即客体的自我破坏的观念。事实上，摇滚从 POP 艺术家那儿汲取了许多灵感。彼德·汤森甚至说："我们是在用标准的团体性设备玩 POP 艺术。"

摇滚与 POP 艺术的同盟有时表现得很直接、很明显，比如，《佩珀军士的孤独之心俱乐部乐队》的唱片封套是由最著名的 POP 艺术家之一彼德·布莱克设计的。（当我查阅有关彼德·布莱克的资料时，发现在他的《自画像》里，他手中拿着一幅埃尔维斯·普莱斯列的人像，胸前挂满了"猫王"纪念章，而且他还创作了《"猫王"镜》之类与摇滚密切相关的作品。）而我们前面提及的"滚石"引发众怒的《粘手指》的封面设计也得到了安迪·沃霍尔的直接帮助。"丝绒地道"那张被视为第一张先锋摇滚专辑的《丝绒地道与尼科》也是在安迪·沃霍尔的直接参与之下完成的。鲍勃·迪伦出道之初更是天天同 POP 艺术家们泡在一起。摇滚歌手佩迪·史密斯则同时也是著名的先锋派诗人……

所有这一切，使得摇滚艺术家同 POP 艺术家们一样，视惊世骇俗为艺术的常理。他们自觉地以资本主义制度和价值观念的局外人自居，从而提出并践行着与这一制度和价值观念相对立的道德规范，这一对立的极端表现便是，凡是被资本主义制度视为道德者，摇滚乐手便视其为不道德；而凡是被资本主义视为不道德者，摇滚反而以为极其正常。因此，当台上的扭动和一般的"嬉皮"行为便具有震撼力时，摇滚会全力以

赴；一旦这类行为太过普通甚至已被纳入主流文化时，摇滚乐手们便会继续向前，将反抗的形式往前推进，甚至完全超越既定的道德规范，视道德本身与艺术无涉。

必须指出的是，这种反叛一直不曾脱离过自觉的艺术革命的轨道。如前所述，同先锋派艺术家们一样，摇滚乐手从来不满于作为唱片工业的工具，他们都想用艺术作为震憾社会的工具，因此，标新立异和自我炫耀似乎无可避免，冲击既定的一致性（尤其是被视为艺术探索禁忌和一致性代表的道德规范）便成了定局。所以，每当摇滚作重大的艺术革新和尝试时，它便招来最多的"不道德"的指责。有时候，这种反抗故意用自嘲或毫不妥协的方式表现出来，比如一位重金属乐队就这样描绘他所献身的音乐形式："满脸疙瘩的、无产阶级的、低级的、丑陋的、不老练的、反智的、阴郁的、凄凄惨惨的、糟糕的、令人毛骨悚然的、蠢笨不堪的音乐，毫不掩饰的露骨音乐，死亡的音乐，死者的音乐，由有气无力的嘴巴唱出来的音乐，由梳驼羊似发型、穿低能儿似的褴褛衣装、踩着长筒靴、留着长胡子的人制作出来的音乐。"[①]（试与"达达主义"的"生活像是一噪音、色彩和精神节奏一起胡乱堆砌的，所有这些和一切充满情绪的呐喊、疯狂心理以及全部残酷的现实，都为'达达主义'所包容"相对照）在这种表面上的自暴自弃的背后，正是那种典型的艺术家式的对个人的自由意志和创造的自负。（在《心灵的习性》中，几个美国人曾以爱默生、梭罗、霍桑，尤其是惠特曼为例，将这种观念称为"表现型个人主义"。[②]这是一个值得深入探究的概念。我们可以肯定的是，与惠特曼相比，摇滚乐手无疑是更加典型的"表现型个人主义者"。）

在这种观念之中，最被看重的便是打破艺术僵局的创造性，正是这种创造性使艺术与个性、个人和生活方式紧密相

联。先锋艺术与浪漫主义究竟是继承还是反叛的关系众说纷纭，但蓝波所坚持的浪漫主义与新艺术有密切关系的观念并非全错。许多摇滚乐手都曾谈到过，他们视摇滚为表达个人内心世界并实现自己个人理想的手段，他们的所作所为也无一不为此作证。而这与浪漫主义的排除束缚个人的障碍以艺术达到自我实现和自由的理想何其相似。正是在这种自我实现中，艺术作为一种催化剂，促进了沟通的实现，个人的能力变成了沟通的手段。由此，摇滚乐手们无不将个性，尤其是作品中的“实在”性(或称为“诚实性”)与“可感性”视为第一生命。如同他们在现场演出中所感受到的那样，只有当他们全身心投入地演唱时，观众才会由衷地欢呼；同样，也只有他们的作品和行为真正打破种种虚伪道德和艺术规范的束缚，才能真正实现与那些有着同样想法的青年们的心灵相通。

所以，摇滚乐手们虽然必须考虑自己的饭碗问题，但具有讽刺意味的是，有时候，正是这种考虑使得他们与听众们一致，但唱片工业却有自己的顾虑。在“家长音乐资料中心”与摇滚和唱片工业的大战中，我们看到的正是这样的怪圈。“中心”认为摇滚和唱片工业是为了赚钱而不顾违背道德，唱片工业又恰恰是担心经济上的损失而与“中心”妥协。但人们往往忽视的是，摇滚并不是为钱而“违背道德”。因为禀持“表现型个人主义”的摇滚乐手们真正关注的是诚实而直接地表达音乐人的个性。西蒙·弗雷斯曾经指出：“真正的摇滚形象是吉它英雄——扬着头、绷着脸，全部感觉却从指尖往外激荡”③。所以，一个钻在钱眼中的摇滚乐手往往被同行和听众开除“摇籍”。因为商业化常常被摇滚乐手视为创造性和真正沟通的敌人，认为它不仅会妨碍歌手自由表达个性和情感，也会妨碍乐手将内在的心灵力量释放出来。在他们看来，正是这种心灵力

量的自由释放才不仅使得歌手个人得到了解放，而且使得与之沟通的听众从生活的重负中解放出来。正是从这个意义上，吉米·亨德里克斯才说："我们制造的是宇宙音乐，或者说是自我自由的音乐。"崔健才说："摇滚乐就是自在、自由。"虽然这一观念并不是从摇滚一产生就具有的（也不能说摇滚时时处处都践行了这一传统），但从60年代之后，它已经深深植根于摇滚之中。这种认为越具创造性的摇滚就越能快速地产生沟通，从而就越超越商业化的观念，有时候显得太过朴素，但它也是法兰克福学派的"文化工业"论所难以反驳的。

如果要用一个词来表达摇滚与社会价值观念和"文化工业"的抗争中居于中心地位的个人创造性的话，那就是"快感"。这个问题既表达了我们上述的、被摇滚乐手珍视并用以沟通的"诚实性"和"可感性"，也说明了摇滚被指责为"不道德"的艺术根源；它也更清楚地表明了使摇滚招来这种指责的与其说是"反道德"，不如说是"非道德"。

"快感"或"愉悦"，一般被视为所谓"后现代"的特征。苏姗·桑塔格曾经提出过"反对解释"，主张用各种感官而不是释义去感受艺术品，并主张用对"艺术的性爱"取代对艺术的解释。这无疑是快感具有积极意义这一理论的早期铺垫。在此之前，如同莱昂内尔·屈瑞林所说，快感历来存在，认识各有不同。"高雅"的艺术家们视快感为低级趣味，现代主义者则视快感为资产阶级体制的组成部分。法兰克福学派也认为，在"文化工业"的一统天下里，大众也沉溺于呆板而低层次的快感之中，于资本主义的重压之下毫不自觉。应该说，弗里德里克·杰姆逊有关快感的论述是更为合理的，他既反对毫无束缚的快感说，也反对对快感的全盘否定。与古典艺术过于强调的"升华"相比，我们必须承认，快感的确更具有某种当下的解

放作用，它使人的审美自由得以从解释、地位、政治、经济和其它因素之中挣脱(比如，无论是在中国还是外国，古典音乐就常常被人视为地位、身分、修养的标志，从而远离了音乐和艺术的本性，而摇滚所要克服的正是这种异化)，以"过瘾"的形式体验艺术的真谛。由此，快感实际上成了一种艺术革命的手段，这就是许多后现代大师看重文丘里诸人"向拉斯维加斯学习"这一口号的原因所在。

摇滚具有这种快感作用当是无疑的，最为推崇快感作用的苏姗·桑塔格曾说："观察世界并将其转变为一种电子的、多媒体的、多轨迹的麦克卢汉式世界与享受摇滚是完全一致的。摇滚确实改变了我的生活……我的确有一种意外惊喜……于我而言，摇滚乃是前所未有的最为伟大的大众音乐运动。"④事实的确如此，摇滚似乎无穷无尽的花样和不可限量的可能性让它的听众时时处于快感之中，而且由于电子技术的不断进步，这种快感可以被一次次分解、强化、重复、延续。所以常常只有在摇滚乐迷之中，才更多使用"过瘾"这一说法。

但是，与其说这种快感本身意义重大，还不如说这种快感原则背后隐藏着的"非道德"化趋向更值得留意。摇滚对快感的全面贯彻和歌颂正是它与浪漫主义乃至现代主义的不同之处。许多古典艺术家和现代主义艺术家都曾经有过"妄想狂"似的过度的"社会责任感"。卢梭、伏尔泰信奉言语论战才是启蒙，巴尔扎克及其朋友都认为自己的笔可以写碎拿破仑的剑；陀斯妥耶夫斯基自信呕心沥血的篇章可以警醒世人，肖邦更成了所谓"花丛中的大炮"；"达达主义"宣称他们的"为反叛而反叛"可以使一切无政府都具有价值，"未来主义"则相信用诗句便可以彻底打倒传统，在中国当代的"诗人"、作家身上，艺

术救国式意识也极为强烈……与这种艺术为政治和社会反叛工具的观念相比，更为普遍的是艺术家的道德自觉性。现代主义对古典艺术作了种种反叛，但在“为艺术而艺术”和艺术家作为道德立法者这一观念上，却反而更加极端化。许多论者都曾指出，现代主义最初是一场“道德运动”。但是，让现代主义艺术家（也曾让摇滚乐手们）困惑不已的是，通过这一方式本来是想强调一种批判意识，树立全新的反资本主义的道德规范，但由于其要么因为脱离大众而无法普及，要么很容易被商品化的大潮消解，因此，我们看到的是，那些号称绝不与社会和商业妥协的现代主义艺术家们默默无闻地死去；而口口声声地向社会挑战，实际上更善于妥协的现代派则广为人知。事实上，正是不愿意让自己作品中深具爆炸性的新道德价值不被埋藏和歪曲，（所谓现代主义艺术家拒绝“成功”一说，其实仅只是停留于口头的）现代主义艺术家们必须打破他们的艺术与社会隔绝论。而这种怪圈的结果必须是道德立法者理想的破产。这也同样是摇滚面临的困境。但摇滚更为独特的地方在于，它固然如同现代主义艺术家一样，认为为“成功”而放弃自己的某些标准和原则是一种痛苦，但它却不固执于过分关心艺术的道德属性（也许正是更加自觉地参与到了他们本想抵制的商业体制，他们想以道德上的彻底怀疑和解脱态度作为补偿？）。正如我们已经看到的那样，这种只强调“快感”不注重“升华”的取向，表面上是放弃道德责任，实际却因为对现有道德规范具有最大的破坏性而遇到了比现代主义曾承受过的还要强烈的谴责和迫害。但是，这并不能掩盖一个事实，即摇滚乐手同现代主义艺术家的不同之处（与古典艺术家也绝不相同）在于，他们主动认同了美学与伦理学的分道扬镳，认同了美与善的各奔前程。让现代主义艺术家及其评论者痛心

疾首的是，现代主义者往往并不能在每件作品的主题和意义上都实现自己的艺术及道德理想，从而因负罪感而自责或因背叛理想而被别人指责。摇滚则解脱了这一困境，无论他们的作品在道德上多么惊世骇俗，只要提供了快感，他们自己就不必有负罪感，听众也不会过于惊诧。看不惯摇滚这一作风的，当然包括那些坚持艺术的道德理想性的人们。他们认为坚持道德理想者才是真正的艺术家，但同凡夫俗子一样，他们也视道德为一种固体，根本无视摇滚的这种态度才是釜底抽薪之举，是一场真正的艺术革命，也是一场真正的道德革命。因为它使人从又一种禁忌之下解放，获得了又一类自由。它让人们看到，过于执着于道德与美感的一体，反而不是彻底解放之路；因为这种“完整论”往往是通向道德至上主义的前提，而道德至上主义，必定会构成弗兰克·扎巴在与“华盛顿夫人”们对抗时为其命名的那种“文化恐怖主义”。摇滚态度的启示在于，在艺术上切不可为道德至上主义留下缺口，同时，对道德至上主义的最合适反抗并不是与他们作道德上的论争。

与现代主义艺术家的艺术及道德理想相一致，他们时常内疚的事也包括他们没能时时处处践行其在艺术中所阐发的理想，亦即他们说一套做一套。这也是现代艺术的评论家们为现代主义艺术家“痛惜万分”之所在。前述的对摇滚“不道德”的全部指责实际上源于同样的传统，即认为艺术家应当是以艺术体现崇高道德原则的人，其人格也应是符合高尚的道德规范的；否则，其作品便是“不道德”的，根本不是艺术家的本色，这是将艺术与道德的强制合一之外所附加的又一道铁门：将艺术与艺术家的道德品性强制合一。从根本上说这是将人类的真善美大一统说词投射在个人人格上的产物。然而，这种“人格完满”实际上是对个人人格的消灭，因为它是建立在人

格向道德原则作完全奉献的基础上的。而且，在这种评判方式上同样存在着一种悖论：一方面，人们要求艺术家们坚持自己的形象，抱有独特的艺术和道德观念；另一方面，又要求他们要与社会的许多规范合一，要顾及大众的喜恶标准。在这种悖论之下，人们推崇艺术或道德理想的祭品，其代表人物是默然承受生命苦痛的贝多芬或凡高；同时，对那些艺术有成、道德上却不时作小小"犯规"的达利、毕加索、安迪·沃霍尔之流也予以会意含笑的容忍。倒是那些完全无视社会道德常规（如前所述，就摇滚而言，这种无视常规并不仅指其个人生活放荡，更主要的是指其在台风、歌词、艺术主题上的不循社会道德规范，有时候，则是对金钱采取崔健式的"该挣的钱就得挣"的好斗态度）的摇滚乐手们，由于干脆拒绝了这种个人道德品质与艺术高下的合一性，反而会四面受敌。其实这种方式并非强行斩断艺术与道德的关系，而是自觉地脱离道德陷阱；而自觉脱离这一陷阱的努力所遭到的攻击，反而说明了这种脱离的必要。如果说商业化和成功是对摇滚乐手视为生命的个性和创造力的一种诱惑，则成为道德战士也是另一种诱惑。正如理查·霍夫斯塔特所观察到的那样："一个半世纪以来，资产阶级社会中各处的创造性天才所处的是这样一个境况：它让我们意识到在创造性个人与社会要求之间存在着持久不变的张力。"⑤当这种张力不断消长时，社会对艺术家们所持的伦理姿态的要求远远超过了对其艺术创造力的要求。而由于社会要求实际上又过多倾向于道德的政治方面（在现代社会，道德感情中往往掺杂了太多的政治"碎片"），这使得艺术家们为道德而道德，甚至为道德而艺术、为政治而艺术，起码是很"累"地奔波于艺术与道德之间（遵从或反叛。有时候，人们要求他们反叛；有时候，人们又要求他们遵从）。但是摇滚似乎从这种

张力之中解放了出来，我们很少看到摇滚乐手像其它领域的艺术家一样为艺术与道德的冲突而痛苦，或者为道德而最终放弃艺术创造力(当然，这也是摇滚先驱们的牺牲所换来的)。这是一个值得欢呼的情形，因为就艺术而言，贝多芬同贾格尔具有同样的性质；就现代人的生活状况而言，也没有人有更充分的理由说他们两人中究竟谁更没有道德意义或谁“不道德”。因为从最广泛的意义上说，他们都属于坚持自己的道德规范的人，无非是一个自觉地坚持某种道德，一个是有意地无视道德本身而已。就世界需要道德勇气而言，我们离不开贝多芬；就人类和艺术需要道德解放而言，贾格尔同样不可或缺。

因此，在摇滚所受的道德攻击中，许多攻击也可被从艺术的立场判为“不道德”。且不说他们在立场和欲望(政治、经济、名声等)上的可疑性和其标准的可疑性(如对待摇滚和其他艺术形式、社会现象的双重标准等)，仅就对道德与艺术关系的理解而言，以既定道德规范扼杀艺术探索自由便是“不道德”的。固然，摇滚乐手们无视道德的立场并非全无可以商榷之处，任何一种道德解放也必定会走到自己的边界。摇滚成长的历程留下的并不全是健康的身影，过火的抗争行为时有所现，这在本书的叙述中即多处可见。我们珍视摇滚的艺术探索精神，但也对某些摇滚表演的不良社会效应引之为憾。艺术与道德各有各的轨迹，但一个优秀的摇滚歌手如果对自己的道德形象和社会责任也十分在意，人们定将对其表演报以更真切的赞许。但我们在此必须强调的是，打破道德僵局的突破口肯定不应从批判摇滚起步，更不应当用已被摇滚冲决的道德僵尸还魂唬人。必须指出，正是摇滚的无视道德在为建设新道德披荆斩棘，正如我们将在《结束语》中所看到的那样，在人类需

要良知的时候，用道德为武器猛击摇滚的正人君子们只会无能地唉声叹气，而伸出援手解救困境的恰恰是摇滚歌手们，是他们唱着非道德或“不道德”的小曲让人类看见了真正的道德之光。

同时，也正是这种对道德的超越，才真正使艺术家无比珍视的个性和创造力得以保存，使艺术家们不致于在艺术个性和道德完人（或道德战士）之间疲于奔命。从这种意义上说，摇滚乐手又一次从无中生有，使辩证法生机活现；如人们可从中悟得真禅三昧，当更使艺术有福。

① 罗伯特·邓肯:《噪声》,纽约,蒂克纳与菲尔兹公司 1984 年版,第 36—37 页。

② 贝拉等著:《心灵的习性》,北京,三联书店 1991 年版,第 48—51 页。

③ 西蒙·弗雷思:《音效》,纽约,先贤祠书社 1981 年版,第 161 页。

④ 转引自罗伯特·皮尔克:《摇滚在美国》,芝加哥,尼尔逊—霍尔公司 1986 年版,第 128 页。

⑤ 理查德·霍夫斯塔特:《美国生活中的反智主义》,纽约,克诺夫公司 1963 年版,第 423 页。

第 四 章

铁壁清音:刀丛中起飞的希望鸟

Heal the world
Make it a better place
For you and for me
And the entire human race
There are people dying
If you care enough for the loving
Make a better place
For you and for me

——MICHEAL JACKSON "HEAL THE WORLD"

摇滚受人指责并奋而抗争的历史有时候是令人啼笑皆非的，而其中最耐人寻味的莫过于它在美国和西方世界是"革命"的象征，是"共产党的阴谋"；而在真正"革命"的国家眼中，它却被斥责为"没落"的典型，是"资产阶级的下流货"。

在西方的各种反动势力眼中，摇滚乐的革命倾向是张狂的，而这种张狂是源于共产党有组织的控制和操纵。此一说法的集大成者，无疑是原教旨主义的美国基督教十字军著名牧师大卫·诺贝尔。1965 年，他出版了臭名昭著的《共产主义、催眠术与"披头士"：共产主义利用音乐的解析》。这本小册子的主题是，摇滚乐是苏联的一个大阴谋，其目的是暗中败坏美国青年，使他们在与共产主义的斗争中未战先衰。"控制论战争是最重要的武器，我们可不能制造出神经受阻的后代。把你的'披头士'和摇滚乐唱片扔到垃圾堆里去吧，我们一直无愧于基督教国家的称号，别让那四个留着乱糟糟头发的垮掉派损害我们后代的情感和智力，并最终损坏我们的国家。"基督教十字军的创始人比利·詹姆斯·哈吉斯也随声附和道："以'披头士'为代表的垮掉派的一伙就是共产党的一伙"。也正是在 1965 年，美国政府下令在欧洲的美军基地严禁播出摇滚乐，因为其中包含了明显的反战因素。

1966 年，所谓"让自由鸣响"的电话录音祝词活动又从美国印第安纳州传遍了全国，这个由恶名远播的"约翰·伯奇协会"发起的活动称摇滚为共产主义的音乐，认为美国青少年正持续地处在一种"潜在的破坏活动"的狂轰滥炸之中，这种破坏活动"是以'披头士'式的音乐的一片嘈杂之声"为主要标记

的。这一录音还认为，共产主义国家的科学家们已经发明了一种用“高音破坏计量器”制作的音乐，其中明显包含着一种规律性的节奏，它可以在青年人中产生可怕的影响。就是这种摇滚乐会使青年疯狂并造成歇斯底里。“伯奇协会”还由此下结论道，这就是为什么共产国家要在自己国家里严禁摇滚，却要花费精力在美国推广它的原因所在。“伯奇协会”的录音还举“披头士”为例说，“‘披头士’和其它千千万万喜欢他们的人在一代美国青年之中造成了一场真正的音乐垃圾大泛滥……大多数为人父母者似乎乐于不去觉察这种音乐的疯狂性，但是另一些父母则震惊于他们的女儿一步步跨进催眠式的狂热，迷醉于那些长头发的邋遢鬼，这帮人有着浓浓的鼻音，尖声怪叫，四处乱敲，是一堆古怪声音的混合体，对任何一只有点自尊心的猩猩的耳朵也是一种侮辱。”

1970年，一个叫约瑟夫·R·克劳的前爵士乐队成员宣布，“披头士”、“杰佛逊飞机”、“大门”、“满匙之爱”、“小脸”等乐队“都是共产主义运动的组成部分，其目的是在全世界煽动革命”。在“礼仪复兴运动”的集会上，克劳认为摇滚乐是“有节奏的宣传”，是用来推动“激进的社会政治变革”的宣传和对“毒品、破坏、革命与乱交的赞美。”

一时间，“披头士”的《回到苏联》，“满匙之爱”的《革命69》被意识形态敏感症患者视为大阴谋的证据。鲍勃·迪伦向来受伍迪·格思里、彼德·西格尔这类“共产党人的不良影响”，而保罗·麦卡特尼在流言之中则成了共青团员……

正如我们在《革命(一)》一章中所看到的那样，摇滚的确有“革命”的一面，但这绝非什么“共产大阴谋”。然而即使是美国官方，也有意无意地接受了“阴谋论”。还是在1970年，尼尔·杨推出了一首新歌《俄亥俄》，其内容是有关4名在肯特

州州立大学被美国国民警卫队射杀的大学生的惨死，这首歌在绝大多数电台遭到了禁播的命运，当时的美国副总统斯皮罗·阿格纽由此公开指责摇滚乐是反美的。1972 年 1 月，美国参议院内务安全委员会则就列侬和大野洋子提出了一份报告，分析列侬的所作所为以及他与激进分子的关系。其结论是："披头士"乐队"一向是'把尼克松拉下马'计划的热烈鼓吹者"。一位委员会认为激进分子们有一套计划，就是在每个要进行预选的地方举办摇滚音乐会，其目的是煽动年满 18 岁的大学生们踊跃参选，以推动立法使大麻合法化，并为其政治行动打下动员群众的基础，而且激进分子举办这类集会的王牌就是列侬。内务安全委员会既担心此类集会会替"新左派"们筹集到大笔金钱，又担心此类集会动员起更多的人到即将举行的共和党全国大会上去引发冲突。于是，该委员会为"防患于未然"，建议"终止列侬的(在美居留)签证，以作为一种反击策略"。列侬虽然因此而未再出现在 1972 年的任何摇滚乐现场演唱会上，但他和洋子在该年推出的《从前在纽约》中的确充满了政治气息，其中既有关于黑人斗士安杰拉·戴维斯、"黑豹党"头领约翰·辛克莱的词句，也有关于监狱政治和爱尔兰问题的歌曲。但 1972 年底，美国联邦调查局关于列侬的调查还是终止了，他们最终认为列侬并不构成真正的政治威胁，因为列侬"在革命行动主义者眼中是懒散迟钝的，而且他似乎已为纽约激进分子们所排斥"。(列侬被左右两翼同时仇视和冷落是我们在《革命(一)》一章中分析过的他那种"革命"态度的必然结果。)由此，列侬也不再被视为共产党的"地下党员"。

也许，在有关摇滚是"共产大阴谋"的浪潮中，最给人启示的是包里·麦杰尔演唱的《破坏前夜》一歌。这首歌所表达的

无非是60年代中普遍为青年学生所持有的观念，即必须改变世界，否则它会循着核战争、暴力和仇恨而走向自我毁灭。大卫·诺贝尔又拿出了他那基督教十字军战上的警惕性，就此而挥就了又一本论述摇滚是共产主义工具的小册子《节奏、骚乱与革命》。他的结论是，《破坏前夜》"显然是要在我们的青少年中灌输恐惧和绝望。'核子屠杀'、'按扭'、'世界末日'及类似词句都是想诱导美国公众向无神论的国际共产主义投降。"

因此，当这首歌进入排行榜前10名后，许多电台下了禁播令，包括美国广播公司及其下属所有电台。英国广播公司也拒绝播放，表面理由是"不适于在公共场合播出"。一些广播电台的经营者认为"娱乐媒介"不应成为"宣传工具"，还有人发问道："如果这首歌成了第一名，敌人们会怎么想？"

一些保守组织也发起了大规模的向广播业寄发要求实行大抵制的签名信运动。"保守行动公民协会"、"回归保守主义青年共和党人"向联邦电信委员会控诉该歌曲违反"公平经营原则"（即电台须为辩论双方提供同等机会），因为一首用来"应答"《破坏前夜》的《改正黎明》从来就未被播出。事实上"公平经营原则"与摇滚乐这类事务风马牛不相及。

更有意思的是R·瑟奇·丹尼索夫随后公布的一项调查结果。他让180名听过这首歌的学生对其歌词作一描述，结果只有36%的学生写对了这首歌的大意。丹尼索夫的结论是："似乎连抗议歌曲也首先是被当作娱乐手段，而不具备那么多的政治含义。"

然而，并不是大家都那么想，就在摇滚乐被视为"共产大阴谋"的同时，他也常被意识形态有色眼睛视为法西斯主义。其中最为有名的是1968年阿尔伯特·戈德尔曼的比喻，在当年的《纽约时报》上，他将贾格尔比作希特勒，将"滚石"的演唱

会视为纳粹集会。他感叹，那些站在椅子上将手臂伸过头顶握拳高呼者具有“多么纯粹的纽伦堡风格”，他们将全身心投入在演唱会上的贾格尔身上，一如党卫军们“将眼睛、耳朵、灵魂集中于元首身上”。1979年，“吻”乐队也在德国陷入了一场冤狱之中，由于“吻”(KISS)的结尾是两个“S”，而且其广告明信片和T恤衫上突出了这两个“S”，一些德国政治家便视之为纳粹的标记。好几个州取缔了“吻”的唱片，而且在第二年的西德巡回演唱中，“吻”被迫取消了他们用过的标记(直到最近，许多人还因“光头党”喜欢和利用摇滚而痛击后者，他们从来无视真正代表摇滚的世界一流歌手，一直都站在反对种族歧视、反对德国排外的最前列。)

当然，最让人深思的还是摇滚在被西方国家痛打的同时，又被对立的另一方视为“资产阶级艺术”。

在东西对峙的岁月中，摇滚乐一开始便被苏联官方指责为“冷战武器”。1957年，堂堂《真理报》就称摇滚为“西方堕落”的标记，类似摇滚乐的演出被严加取缔，从西方流入的唱片被强制没收。但各大城市中依然出现了模仿者。在莫斯科，一帮青年忍不住一试身手而被揭发之后，《莫斯科晚报》将摇滚乐斥责为“伪音乐”，并认为它对苏联青年会产生不良影响。《真理报》随后又发表文章，对这种模仿尝试大加谴责，并谆谆教导广大青年说，摇滚乐“是用演唱西方歌曲的方式进行腐朽及痉挛性音乐渗透的第五纵队”。

令人顿生感慨的是，美国及西方国家的官方虽然对摇滚乐大为反感，却支持在对苏联和东欧的广播中加大播出量。于是，在50年代末及60年代初的苏联，便出现了“骨头摇滚”这类的地下组织。这帮人用布满了骨头造影的X光片来制作翻

转摇滚乐，其音源则是短波收音机或国外游客偷偷带入的唱片。在当时的苏联，普通唱片只卖 5 卢布，而这种顶多只能使用几个月的 X 光片唱片却可以在黑市上卖到 10 至 20 卢布。一时间，这种非法摇滚乐传遍了苏联各大城市，“骨头摇滚”甚至建立了一个邮购网络。但警察设法捣毁了这个组织并让其组织者进了大牢。警方指出，这种“被禁止”的音乐已经通过各种渠道进入了各地的俱乐部和舞厅，许多共青团员也参与了制作和买卖。因此，共青团组织在随后又一次发动了“抵制异己分子和西方资产阶级影响”的运动。

在 50 年代末的东德莱比锡，一个平均年龄为 15 岁的小帮派在大街上游荡，高呼大骂东德音乐和警察局领导的口号，但他们喊得最多的还是“埃尔维斯·普莱斯列万岁”。等待他们的是半年到 4 年半的牢狱之灾。因为在东德，摇滚同样是被禁的，它被视为“美国从以太波中发射的秘密武器”。但是在 60 年代，摇滚乐在东德成了热门，虽然当局不准录制出售摇滚唱片，花样百出的摇滚乐现场演出却如同雨后春笋，摇滚乐队总数据称已突破千数。官方再一次将摇滚确定为颠覆性的，报纸上频频发问：“狂热的音乐骚动仅仅是一种对音乐的响应还是一种针对政府的变相示威？”政府于是开始对音乐实施严格的控制，宣布任何留长头发、演奏“过度兴奋”的音乐或者在舞厅引发骚动者将被处以 10 至 5000 马克的罚款。各乐队被明确告之，不准模仿“披头士”，任何一支乐队都必须经文化部门认为具备了“条件和素质”才能有资格取得证书，而凭此证书才能进行演出。此举导致莱比锡的 500 名摇滚乐迷在市政厅示威抗议，要求获得留长头发和演奏任何他们喜好的音乐的权力。

对任何想去东德演出的美国乐队，东德也提出了同样的

"资格"要求。东德文化部的发言人指出:"德意志民主共和国欢迎英国乐队,只要他们遵守我国法律即可。我们并不反对音乐本身,我们反对的是乱七八糟的打扮和过度放纵的音乐。我国欢迎每一支剪短头发,穿着整洁得体的美国乐队来访。"自然,美国的大多数乐队不会按此类标准行事,因而也就成了不受欢迎者。

直到60年代,东德都在进行着与"污染性"的西方摇滚乐的不懈战斗,尤其是不准电台播出任何有"煽动性"的摇滚。主持人必须遵守规定,在为青年提供娱乐手段时必须"坚持社会主义文化政策的原则"。

在革命后的古巴,一切电台禁止播出任何摇滚味的音乐,菲德尔·卡斯特罗的弟弟劳尔·卡斯特罗将西方音乐称为制造"文化异化"的东西。

而在1965年,北京的某报则将"披头士"称为"怪物",认为其无非是用噪音"来满足西方世界对疯狂和腐朽音乐的需要"。

,进入70年代之后,摇滚在两军对垒之中依然是风箱中的老鼠。

1971年,秘鲁政府也加入了反摇滚的行列。本来,为地震灾民们义演的、"拉丁摇滚"中最具代表性的乐队"桑塔那"乐队从美国到达利马机场时,曾受到包括市长在内的三千民众的欢迎,然而,当圣马科斯大学"共产主义学生联盟"反对这次演出并称之为"帝国主义入侵"之后,"桑塔那"的演出被取消了,"革命"政府也攻击摇滚"与优良品味相抵触,在道德上也是与革命政府相对立的"。在被审讯了几小时之后,"桑塔那"被迫离开了秘鲁,而且其全部演出设备和服装皆被扣押。1975年,韩国"艺术与文化伦理委员会"负责人称在他们与北朝鲜

共产主义处于生死搏斗的时期沉溺于摇滚乐，无疑是对自己神圣职责的逃避，是一种异己行为。一时间，列侬和洋子的《从前在纽约》、"浊气"乐队的《中央情报局》、埃里克·克莱普顿的《我向司法官开枪》等皆被视为颠覆之作而全面受禁。

捷克斯洛伐克一直未曾放松对摇滚的压制。1976 年，这种压制达到了又一个高峰。在那一年，两支西方化的乐队"DG307"和"宇宙可塑人"因"有组织地造成公共骚乱并妨碍公务"而被逮捕和起诉。这两支乐队都是在捷克偶尔放松政治压力的时候成立的。1976 年 2 月，"宇宙可塑人"演出了最后一场，这是在一场婚礼上的演出，当演出正在进行时，一直在寻找"可塑人"老巢的警察采取了突然袭击的方法拘留了他们，并没收了其全部唱片、录音资料和作品乐谱。几个月后，该乐队的 4 名成员分别被判处了 1 至 1 年半的徒刑。而持不同政见的"77 宪章"则在第二年揭露，只要歌手的头发太长，只要歌手和歌迷们的打扮是"不受欢迎的"，或者其歌词是未经检查的，那他们的摇滚便会被当局严令禁演。不仅如此，捷克摇滚乐手也同东德一样必须持有政府部门颁发的执照才可进行演出，而要取得这样的执照，就必须先通过资格考试。此种资格考试既包括音乐理论，也含有政治学习中的内容。其结果是多数乐队在两方面都少有人能通过。

更为可笑的是捷克官方报纸对"朋克"音乐的解释，他们认为这种音乐是资产阶级统治者们发明的，他们将它灌输于年轻人的脑子中，"说服他们应当与资本主义认同而非进行反叛。"

70 年代的东德如同其五、六十年代一样与摇滚为敌，《旋律与节奏》杂志一类官方报刊也依然常常警告东德歌手不要模仿西方摇滚乐手的唱法，因为这种音乐是与右翼政治组织

臭味相投的，“是要对大众的意识施加影响，让他们拥护资产阶级政权。”

东德也曾极为少见地让西德摇滚乐手过境演出，但其曲目必须经过严格检查。其中尤多·林登堡是幸运儿之一，但他的《潘口特快》虽然是当时的排行榜头名歌曲，却被再三警告不准在东柏林举行的那场演唱会上演出，因为在这首歌中，当时的东德领导人埃里希·昂纳克被描绘成一个秘密的摇滚歌迷。歌中唱到他急匆匆地穿上皮夹克，将自己反锁在浴室之中，大听西方摇滚。林登堡被明确告之，只准他演唱三首歌。事实上，在林登堡的全部保留节目中只有这三首不痛不痒的歌被东德认为是可以接受的。

70年代的苏联官方也一直未放松对摇滚的战斗，但从70年代初开始，当地摇滚乐队的唱片已悄悄开始出现，于是从警察到报刊都对这些乐队歌词的政治倾向、打扮等提出这样那样的警告，任何被认为在“道德、政治或性观念上有暗示性”的摇滚作品定会立即被禁。官方要求他们多创作有关太空英雄或经济成就方面的作品。而对他们的舞台风格及曲目也有严格规定，即不准声音太大，西方作品不得超过节目数的15%等等。

在走私唱片的黑市一如往常地兴旺的同时，一批西方摇滚乐手开始随着“缓和”的局势而进入苏联。“肮脏事实”乐队是第一支获准进入苏联作巡回演唱的美国乐队，随后，连埃尔顿·约翰后来都踩进了这块反摇滚的土地。但严格说来，最早进入苏联演唱的是英国老牌歌手克里夫·理查德，他在1976年举行的苏联巡回演唱会引起了不小轰动。但克里夫·理查德的音乐可以说是最为不痛不痒的摇滚，虽然苏联主办此类演出的机构对每位提出此类申请的歌词严加审查，他也只有

一首歌被禁止演唱，原因是在其中提到了中国。当理查德被问及为什么苏联会很快同意他去开演唱会时，他坦白地说，因为他的音乐"是毫无危险的中间派音乐，我打扮得也整洁，没有毒品之类的歌词。'滚石'想去苏联可还早着呢。"

其实从70年代起，苏联就曾经想用自己的类似音乐来抵制摇滚。但进入80年代之后，苏联官方不得不承认自己培养摇滚乐的尝试是失败的，因为他们审查过的或有意扶植的乐手没人欢迎，乐手也因限制太多而难以发挥创造性。同时，随着世界局势的变化，苏联渐渐改变了此类事务的政策，这一改变的表现便是对那些被视为较为温顺的乐队，放松一些限制，以抵销那些更富"煽动性"的乐队的影响。于是，像"阿巴"乐队一类的唱片便可以在苏联翻制出售了。尽管出版这类唱片必须经过特许，但它毕竟成为合法之举了。在1980年，莫斯科也出现了260家迪斯科舞厅。

然而，一种艺术只要被视为与意识形态不可分，它就必然会随政治风云而颠簸起伏。1982年1月，美国总统里根和他的顾问发起了一个名为"让波兰成为波兰"的反对波兰镇压罢工的电视节目，"阿巴"同意在其中演唱一首歌。在节目正式播出时，"阿巴"的演唱并没有入选。然而，仅仅是这一姿态就足以使苏联官方不再把它作为"温和"派的摇滚乐。一部正在苏联各地上映的"阿巴"演唱会记录片被禁映，商店中所有的"阿巴"唱片被收回停止发行。报纸又开始了新一轮讨伐，将该乐队描绘成"毫无格调，起着败坏苏联青年道德的作用……"，无非是"用歌手在舞台上的瞎折腾装饰起来的"商业化玩意儿而已。

同时，由于迪斯科舞厅也并没有像官方想象的那样成为"宣传社会主义文化的阵地"，受过专门训练的主持人们也常

常播放西方摇滚乐，因而反对这类舞厅的鼓噪也再度扩大。1982年，官方主张这类舞厅必须严加控制，这类场合“都是青少年云集之地，成年人不感兴趣”，因而其中充满了“空虚和反艺术”的情调。官方报纸号召应当“正当地”组织舞厅活动，以便“满足人们的精神需要并在音乐声中进行严肃的交往。”

1983年，苏共政治局委员康斯坦丁·契尔年科就文化问题发表讲话，猛然抨击西方文化，包括西方音乐。他称西方企图利用苏联青年人的心理。迪斯科舞厅被比作马赛码头边的下流酒吧。从此，在迪斯科舞厅跳舞又成了被禁止的行为，舞厅数量被严加控制，全莫斯科只准66家继续营业，即33个区中平均每区两个舞厅。舞厅中可以播放的音乐是由官方审定的曲目，其中没有任何西方播滚曲目；在播放舞曲的间隙，还要播上一两段带政治性的条条款款训话。

也许，契尔年科对摇滚乐的定义最能代表在他们眼中摇滚乐究竟是什么，他说，摇滚乐“是一个地下兵工厂的组成部分，该兵工厂的武器则是用于暗中破坏苏联青年对共产主义意识形态的信仰的。”（试比较大卫·诺贝尔的说法。）

同样处于炮火之下的是苏联的本土摇滚乐手们，许多乐队因为“意识形态不健康”而被禁演。直到1986年，苏联虽然最终出版了“披头士”的唱片，但官方明文规定，每年只准出版两种西方摇滚乐的唱片。直到戈尔巴乔夫的所谓“公开性”时期，虽然苏联在政治口号上尤其在实质上已经向西方归顺，但官方报刊上依然充斥着对西方摇滚乐的诋毁性宣传，比如将埃里克·克莱普顿和洛德·斯特沃特称为“种族主义者”，将大卫·鲍伊描绘为“希特勒的崇拜者”，视“吻”乐队为纳粹组织等等。

在70年代末的中国，某青年报曾将摇滚乐视为古怪而疯

狂的音乐，是“腐朽的西方资本主义的产品”，在社会主义国家中“没有任何地位”。在80年代初的四川大学，“墙报比赛”中的一句“西方的嬉皮青年在摇滚乐中坠落，我们则像太阳一样冉冉升起”云云也曾被上下叫好。这是60年代消息灵通的红卫兵知道西方青年正在一种古怪音乐的催化之下加剧堕落，从而对把红旗插上白宫墙头更加信心百倍的心理的延续（一个少有人探究的问题是：虽然西方造反青年视中国“红卫兵”为同道，“红卫兵”却似乎对他们的西方“同志”少有了解和理解）。1982年出版的《如何识别黄色音乐》则视摇滚乐为靡靡之音的最典型代表。《怎样看待海外流行音乐》则指出，迪斯科一类摇滚乐“情调多数是轻佻狂荡的、产生官能刺激的”；它对于我们造就一代新人毫无益处。这无非是将摇滚意识形态化的一个典型。事实上，摇滚已经和将要背上的恶名还有："精神污染”的成员，“自由化”的代表，“和平演变”的先锋……

尤其值得人们深思的是，摇滚乐摇身一变，在某一天晚上又成了“改革开放”的象征，这是“唐朝”、“黑豹”、“呼吸”终于参加了中国国际广播电台台庆晚会之后北京电视台的评语，但在中央电视台随后播出的实况录相中，虽然靠袒胸露乳、“我为卿狂”而成名的香港三级片“巨星”叶玉卿也可以在全国人民的电视屏幕上故作纯真，“唐朝”诸人还是未能露一小脸。这一切真是令人回味无穷。

无论“意识形态”这一词汇被赋予了多少或神圣或低下的意义，我们依然可以将上述现象归结为意识形态对抗的结果，或者更为确切地说，是将摇滚意识形态化的结果。（在此，我们无意抹煞意识形态的积极意义，应当指出，它对人类社会自有

贡献。)

曾经在法国大革命中扬鞭跃马的骑兵军官安托万·德斯塔特·德·崔西也一直醉心于哲学,当他于18世纪末提出"意识形态"一词时,绝然想不到它(尤其是它将代表的内容)会对人类生活构成的巨大震荡。

无论后人对崔西的原意作如何五花八门的引伸,他的意思非常清楚:同18世纪任何伟大或平凡的启蒙思想家一样,他的"意识形态"观念也是用于反对神权和君权的,即反对先验的天赋观念,而力图将观念变为一门学问,关于观念(IDEA)的学问(LOGY)。而这一学问的基础无疑是被我们一向称着"唯物主义"的那种传统。

无论是伯恩斯坦视马克思主义为一种意识形态也好,还是卢卡奇、葛兰西对此的反驳也好,马克思主义最基本的唯物主义立场是不可更改的,其中的意识形态观念也必不例外。因而意识形态本身不应当被作为观察分析社会的最终基础。即使意识形态最终成为"科学",也必须是对社会的本质的反映而绝非从本来立场出发作出推导。此即马克思说的原则不应成为出发点。

然而,在现实生活中坚持这种立场是十分艰难的,表面上看,卢卡奇那种本质上一切意识都总是阶级意识的立场,甚至"是一种受阶级制约的对人们自己的社会的、历史的经济地位的无意识"①的立场是太过武断了,然而摇滚两面受击的历史却说明此说有时候也会成为现实。

似乎正是为了解决意识形态泛滥的问题,卡尔·曼海姆划分了"特殊"与"总体"意识形态概念。"特殊意识形态概念"是指仅仅将一部分精神性经验与他人(无论是个人或集体)隔绝开来并由此构成对社会生活的曲解,其中只有思想的内容

是社会产生的，形式和概念则不是，意识中所发生的一切的动机和源泉是主体未被承认的利益。总体意识形态概念则包括了思想的总体结构并要反映社会存在、规范社会经验。意识的曲解用不着处心积虑地去达到，而是只需与主体状况达成普遍的形式上的一致即可。我认为，重要的不是这种划分本身，而是曼海姆所谓"知识社会学"的现身：

"随着总体意识形态概念的一般形式的出现，关于意识形态的简单理论便发展成为了知识社会学，曾经是党派之争的思想工具变成了社会及思想史研究的一般方法。"②

曼海姆本人既强调"存在决定意识"，也反对僵化的客观性（无论这一点他是否做得到），但他所提倡的立场能做到的人极少，他所描述的现象则四处可见，至少摇滚乐的历史证明，并非只有一种主义、一种立场体现了"总体意识形态概念"。

也许最值得人们思考的便是一种从反击"意识形态"出发的立场最终却成了另一种意识形态，或至少是在为其张目。1955 年，雷蒙·阿隆在《知识分子的鸦片》中以"意识形态终结了吗？"作为结束语，劈头便说："目睹麦卡锡议员依然在白宫政坛扮演重要角色，……无数知识分子正在向莫斯科和北京顶礼膜拜，却产生意识形态终结的观念，真是令人困惑。"③但阿隆自己毫无疑问是在祈求着意识形态的终结，为此甚至不惜使出已经使种种思想大厦倾覆了的杀手锏，该书最后一句是："如果怀疑主义真的能够消除狂热心态的话，就让我们祈求它的到来吧。"④丹尼尔·贝尔则比阿隆来得痛快，他在 60 年代初断然宣布意识形态已经终结成为死路。然而正如贝尔自己的思想历程所昭示的那样，从"左倾"走向"反动"，其中难道没有从一种意识形态到另一种意识形态的历程？

不管是阿隆还是贝尔，其力求终结意识形态的好心值得推崇，同任何战后的知识分子一样，他们对法西斯主义和斯大林主义心存余悸，其"终结"之问、"终结"之说与其说是反映现实，不如说是厌烦意识形态本身的情绪体现，或者如弗里德里克·杰姆逊所说："在这种观点中隐含着更深的东西，那就是人们头脑中的意识形态及观点并不十分重要，我们现在生活在一个是文化而不是任何意识形态在起作用的时代。"⑤他们无非是那些力求追寻真正有别于意识形态的社会科学的人的代表而已。比他们更为直接地表达这种情绪的是汉娜·阿伦特，她认为所有的意识形态观念中都具有三种特殊的极权主义因素：都主张整体性地解释人与世界之间的一切，"其解释方式并非说明事物的本质，而是解释其产生与消逝的过程……就是承诺可以解释全部历史事件，整体性地解释过去，整体性地认识当前，并自以为是地预测未来"；主张在可感知事物之后的"更真实"的实在，只有第六感才能够认识它，但也只有经过特殊意识形态训练的人才有这种第六感。"意识形态的思维就是要从我们可以感知的实在之中解放出来"；主张将事实纳入一种绝对的逻辑程序之中。"希望人们的思想能超越经验、脱离经验而存在……首先，从一项可接受的定义性前提出发，从中推演出任何事物，因而，在这种逻辑程序中，万事万物皆是前后一致、首尾连贯的。"而"极权主义统治者往往可以使意识形态转变为武器，凭着这项武器，就可以使他们的臣民迫使自己进入恐怖统治的运动之中。"

我们不能不说，这种努力想使意识形态与极权相联，从而使人对其惧而远之的做法是幼稚的。如同驱鬼符并不能够真正驱除鬼神一样，认为意识形态不再重要的愿望和视其为鬼魅并不能有助于超越意识形态，而且真正构成讽刺的是，对发

明"意识形态"的崔西和所有想用理性来驱逐包括意识形态在内的"魔魇"的人们而言,阿伦特所列举的意识形态的极权主义因素同样适合于"理性"本身。这或许便是人们常说有关意识形态的理论本身也是意识形态的原因所在。当然,这样说毕竟并不否认某些观念的"意识形态性"要少于另一些观念,比如曼海姆的理论就比其老师卢卡奇的理论的"意识形态性"为少,甚至贝尔、阿隆和阿伦特的意识形态性从表达方式上也比其对手为少。但它说明了一点,不能仅仅靠已经充满了意识形态语言的理性分析来进行超越(从这种意义上说,结构主义也好,解释学也好,解构主义也罢,只能有方法、程度上的差别。)

意识形态和对意识形态的批判(即另一种意识形态或对意识形态的主观超越企图)表明,他们的实质都在于想用一种答案或一种基本方法来解决全部问题,他们之间的冲突不在于这种方式本身对与不对,而在于指责对方的答案和具体方法错了。从这个意义上说,曼海姆对"特殊"与"总体"意识形态概念的划分并不局限于意识形态本身,他认为彻底的思想家总归得走上总体意识形态概念之路,这一说法也大体不错。而当他们用这种答案来对照社会中的各种事物时,凡与此答案不符者,皆成了可被怀疑者,因为只有在他们的答案中,真善美、自由平等正义效益才得到了最终统一(虽然有时候这种统一是以矛盾或异化的形式表现出来的,比如贝尔所谓"经济领域是社会主义者,政治上是自由主义者,而在文化方面是保守主义者"。与主张一种主义者相比,贝尔无疑已是高人了。)鉴于这类答案更多的是以理性为基础的,凡是以经验中的事实来反对这种答案的,凡是主张从现在到最终都可能和可以存在不可调解的价值和理想冲突者,凡是只满足于摇滚乐式的现世快乐并对社会作有限反对或有限赞同者,凡是视最终答

案为无稽之谈或不屑一顾者，恰恰会两面受敌而被指责为放弃理想、怀疑主义、犬儒主义、经验论等等。而其中最为容易施加、因此也常见的罪名则是指责其为敌对意识形态的“俘虏”。同时，那种想在理性或语言分析之外用生动的生活语言保存领地或力求超越者则由于其灵活性且时常作意识形态所难以容忍的跳跃，便反而被围困追剿。因为手执不同意识形态规范者力求将其围困之后分类归档，并欲让其或归顺或灭绝而后快。

然而，经验和历史告诉我们，这种围困和指责未必有理。迄今为止的历史证明，没有任何一种观念、理论能够合理而无矛盾地解决全部人类问题，凡是作此追求者，无不痛苦而死，且只引起后人的一声叹息。而且那些自称与敌人不共戴天的理论，在不知不觉间已不辨你我（比如今天的自由主义者纷纷改谈秩序与国家，而保守主义者则反而改视个人自由为唯一法宝。仅就意识形态观而言，继承合理的“唯物”或经验论传统者，恰恰是被许多人视为唯心主义的迈克尔·欧克夏诸人，欧克夏坚持是理性造就了意识形态的坐大，使其成为一种政治技巧，造成满城的书本政治学，使人们对生活本质的认识也产生扭曲。与此同时，自称唯物主义的哲学家们都往往沉溺于固有立场和一本正经的演绎，视社会发展或是合于经典或是暂时倒退。）而这种人在有限的人生里便可觉察的立场转换，实际上应当比抽象的推理更具说服力。同时，它虽无法保证让我们获得最终答案，但它让我们懂得，最终的万应灵丹式的答案也同样没有保障。如果说自信拥有这种答案会使人生充满目的感，那它也同样易导致独断；而没有终极答案虽然看似使人的心灵“盲目”，实际上却使人心灵开放而真正让人心明眼亮；他虽然使人深陷自主的痛苦，却不会使人有愚蠢的等待和大

失落的悲怆。

毫无疑问，摇滚之被对立的意识形态相互指责为对方的意识形态，说明它并非向第三种意识形态所作的努力。恰恰相反，说明了它超越的努力让惯于用终极答案划分归档者无所适从。它说明了摇滚的开放和弹性。与意识形态的全部论争者相比，摇滚更为感性化，更为"低层"，但它与号称最终真理的观念相比，虽然更不神圣，但却来得更为真切、更为可亲、更为平和、也更为不易。摇滚从未试图为人类历史甚至个人提供终极抉择依据，为它戴上意识形态帽子似乎尤为可笑（然而，当类似的作法被使用到别的事物之时，人们会有同样的可笑感吗？）它说明存在着比意识形态论战或批判更为有效的逃离之路。

正因为意识形态试图操控一切，正因为关于意识形态的一切似乎都成了意识形态，才需要摇滚这样的东西让施加于其上的意识形态显出无理蛮横的一面，让超越意识形态的艺术努力多出一个向度。意识形态远远没有终结，但我们可看到的是，有利于人类心智健全和和平生存者，并非某种终极普遍观念（不论它是用理性论证的，还是被分析出反理性的因素），而是挣脱这种观念的努力，正是在这些努力之中，有摇滚在快乐或忧伤地歌咏。

① 乔治·卢卡奇:《历史与阶级意识》,北京,商务 1992 年版,第 106 页。

② 卡尔·曼海姆:《意识形态与乌托邦》,转引自罗兰·透纳主编:《20 世纪思想家》,芝加哥,圣詹姆斯出版社1987年版, 第493 页。

③ 雷蒙·阿隆:《知识分子的鸦片》,西港,格林伍德出版社 1957 年版,第 309 页。

④ 同上,第 321 页。

⑤ 汉娜·阿伦特:《极权主义的起源》,纽约,世界公司 1958 年版,第 472 页。



第 五 章

拒绝高雅:缔造新经典

We busted out of class had to get away
from those fools
We learned more from a three minute
record than we ever learned in school……
We made a promise we swore we'd always
remember no retreat no surrender
Like soldiers in the winter's night
with a vow to defend

——BRUCE SPRINGSTEEN "NO SURRENDER"



名声或大或小的“高雅”音乐家们(无论他们按中国的划分方式被称作“严肃”音乐家、“美声”或“民族”音乐家，或是像西方式地被统称为古典音乐家，或是与摇滚乐相比而突然“高雅”起来的前期流行乐手)是反对摇滚的最为坚定的力量之一。尽管他们曾经不只一次地相互心存门户之见，而且对摇滚摆出的姿态林林总总，或高傲得对其不屑一顾，或愤怒得难以自已，但他们的目的绝对相同：与摇滚不共戴天。

“高雅”的音乐家们对待摇滚的常用招术便是“预言”(抑或是诅咒?)它的夭亡。这一招数的始作俑者之一是著名指挥莱斯·埃尔加特，他将摇滚乐视为一场流行病，认为青年人很快便会将其抛在一边。在他发表这番看法的 1955 年，“摇滚”一词还刚刚发明，许多人对其还一无所知。而单簧管演奏家巴德·德·弗朗斯在断言摇滚正在死亡的同时，宣布音乐将会很快回归到爵士乐和“高雅”的大众音乐上去。

歌唱家托尼·贝内特则担心 50 年代蜂拥而起的争议恰恰会使摇滚乐受益，但他认为摇滚无非是一种暂时的音乐现象，青年人很快便会弃之而去。他还预言只有美国才对摇滚作出更多批评，其他国家则已经将其作为“疯狂的美国音乐”接受下来了。事实却证明他的预言无一坐实。

曾经让美国人深深陶醉的大歌星平·克劳斯贝也在摇滚面前做出了极“深沉”之状。60 年代初他宣称，“摇滚乐正在完成其历史使命”，他号称只要在收音机中传出此类音乐，他便会将其关掉。他同意贝内特有关摇滚乐正在走入坟墓一说，但与贝内特站在爵士乐手立场主张复兴的必将是爵士乐不同，

克劳斯贝认为代摇滚而起的将是他自己身在其中的“可爱的慢节奏民谣”。

珀西·费恩则倚仗着自己曾经有过的名气，拿出了“专家”姿态看待摇滚，他认为摇滚也就到此止步了，因为他是音乐的“初级阶段”，一如课程之 ABC，“一个人学会了这种简单的旋律之后便会向上去寻求更高级的音乐。”而指挥家保罗·惠特曼则干脆宣称摇滚乐“太过简陋，一段歌只要来上两个词儿就行了”。

爵士乐杂志《强拍》则于 1956 年 5 月出版了一期特辑专事对抗摇滚观念。几位小有名气的音乐家撰写了专稿。比利·泰勒将摇滚形容为“用罗嗦重复和偷来的旋律来骗人”；而现代爵士乐四重奏小组的约翰·刘易斯则认为摇滚乐“品味低下不堪”(但他承认他听得很少)，他还认为随摇滚乐起舞的青少年的舞姿是他见过的“最丑陋的姿势”(他也坦言他见得极少)；倍大提琴手米尔特·欣顿则认为摇滚“相当低级、相当粗鲁”，他认为艺术家有责任教育人们转向更好的音乐。

摇滚乐在当时遇上的最凶恶的敌人之一是哥伦比亚唱片公司的主要制作人米奇·米勒，他代表当时对摇滚充满敌意的大公司将摇滚判决为“对无聊的赞美”、“毫无教养可言”。他为自己公司中的热门歌曲没有一支摇滚而自豪，他欢迎那些迷途于摇滚之中的青少年寻找到“更高品味”之后回到他的“羊圈”。他把“猫王”称作“大马戏团演员”；他在 1957 年的一次谈话中将摇滚称作音乐里的“小人书”，号称“这儿如果有摇滚，我倒更宁愿自杀。”然而，当时那儿的确响着摇滚，他却安好如初。

指挥家及作曲家梅雷迪恩·威尔逊则认为，“国人对摇滚乐的邪恶程度还没有任何意识，然而它是比我们以前见过的

任何瘟疫更加厉害得多的瘟疫。在我看来那绝不是音乐，它弄出的全是垃圾；它无论如何也不能与音乐、诗歌这类东西相提并论。"

对摇滚的最为著名和恶意的攻击来自曾经让千百个美国少女欲生欲死的弗兰克·辛那特拉，他虽然后来不得不屈尊请求"猫王"与他合作，但是在 1957 年，他却认为是摇滚乐造成了青少年的不法行为。他认为"摇滚乐散发出欺骗与虚假的气味，它是为那些地痞无赖而唱、演、写的，它只有狡猾、淫荡与平平淡淡的词汇和低能而不断重复的手段。"他甚至宣称："在我听到的音乐之中，摇滚乐是最为粗暴、肮脏、恶劣和最不可救药的形式。"

在美国之外，"高雅"的音乐家们也对摇滚同仇敌忾。柏林的赫·冯·卡拉扬端出了他惯有的盖世太保式傲慢架势，称："当摇滚乐与人类抽泣的节奏相一致时，在人的血流之中便会发生怪现象。"

在澳大利亚，口琴演奏家拉里·阿德勒对摇滚乐以改编形式"亵渎"《蓝月亮》一类经典作品极为不满，在他看来，这一如在《蒙娜丽莎》的脸上加上小胡子。他坚持摇滚乐根本算不上什么音乐，它只会对人产生很坏的影响，只有"降低智商"的功用，因为他停止了"青少年的思维"。

在英国，BBC 交响乐队的指挥马尔科姆·萨金特刻毒地说，摇滚乐其实并没有像青少年所相信的那么新潮时髦，因为"摇滚乐已经在丛林中延续了数十世纪之久"。另一位指挥维克·刘易斯则呼吁音乐工业"停止对青少年的凌辱"，他认为青少年们根本就不懂得自己要的是什么，"音乐价值观念"从来就没有进入过他们的头脑。

备受尊崇的大提琴家巴布洛·卡萨尔斯的言词更为激

烈。他称摇滚为一种糟糕的、痉挛性的声音。在他看来，如今的年轻人不幸地与两类坏事脱不了干系：一是会使自己的身体暴露于原子弹的放射性烟尘之中，二是会使自己的心灵暴露于摇滚之下。他把摇滚视为“一种令人讨厌的玩意儿……丢脸的事，声音化的毒药……我们时代肮脏之物的代表”。发表该文章的《音乐杂志》则宣布该文“将会得到整个音乐界的同声共鸣”。

在摇滚引发出各地青少年由衷的激动从而造成“骚乱”之后，响应卡萨尔斯的便不仅仅是音乐界了。仅仅是小时候在教堂里当过几天唱诗班成员便自诩为音乐专家的《读者文摘》公关部主任查尔斯·平特克曼也曾致力于与摇滚为敌，它把摇滚与罗马人将基督徒投入狮群之中取乐相提并论，认为摇滚是自那以来唯一一种“完全以人的最基本本能为诉求的娱乐”，它无非是“一帮鼻涕虫的哭诉，小屁孩儿们的悲嚎，毫无价值的玩意”，并认为将摇滚乐与“高雅”音乐并置就如同把台球桌放在大都会博物馆里展出。

一个名叫费边·福特的 14 岁男孩曾经在极长的一段时间里被用来作为摇滚乐“毫无教养”的明证。虽然费边在整部摇滚史上不占据任何地位，然而，他毕竟曾作过一时偶像。他是一个极为俊美的男孩，当他在费城自己家门口被一家唱片公司的星探发现时，他正在无忧无虑地玩闹。星探认为他的长相介于“猫王”与里基·尼尔森之间，便决定将其造就为摇滚歌星。然而，两名音乐教师都将他送回了唱片公司，并附上了一张纸条：“别浪费你们的钱。”因为费边五音不全，对音调、音高、节奏之类一窍不通且无法教化。然而，在各种技术手段的帮助下，费边竟也唱出了一两支热门歌曲，成为一时新秀。

而当真情显露之时，许多人虽然明知费边只是少有的例

外，却依然将几乎所有的摇滚乐歌手与之相提并论。而在以后的岁月中，“滚石”、艾力斯·库柏、奥热·奥斯本、“坏牙约翰尼”等等都会遭到同样的无情嘲笑。

音乐殿堂的“掌门人”们自然更是不把摇滚乐当音乐看。英国音乐家协会强调，在“那些所谓 的音乐”被纳入该协会之前，应当制定出更加严格的音乐标准。而该协会的哈利·弗朗西斯则干脆将摇滚乐斥为“垃圾”——“一种由美国制造和操纵的垃圾”。而当《伤心旅店》(“猫王”演唱的最知名的歌曲之一)的作者梅·艾克斯顿多次申请加入“全美作曲家、作家与出版家协会”时，该协会轻蔑地不予理睬。而在90年代中国音乐家协会的某位领导眼中，摇滚乐依然是“不懂音乐”者的爱好。

自忖难以博得“高雅”艺术家们粲然一笑的摇滚乐手们自作多情的努力换来的也同样是当头一棒。从摇滚的价值观念出发的乐手们有时也幻想能够同“高雅”的古典乐或其他艺术和平共处，甚至同台演出，这种幻想有时候变成了美好的现实，在1993年初，U2的波诺和印度小提琴大师在德国反对排外风潮的义演中就博得了最多的掌声；内格尔·肯尼迪摇滚装扮之下的琴声一直使人沉醉；帕瓦洛蒂与斯汀、阿伦·内维尔、鲍勃·盖尔多夫的慈善大合唱响彻全球；菲力浦·格拉斯与保罗·西蒙、戴维·伯恩等人携手的《动荡年代的歌》也已成为新的经典；越来越多的摇滚乐队将古典乐作为唱片的背景音乐使用……然而，这种和平共处往往也是某些“高雅”音乐家们所无法容忍的。70年代因“严肃”新音乐而名噪一时的作曲家梅尔·鲍威尔，便是这类“高雅”之士的典型代表。

在一次为洛杉矶爱乐乐团筹措基金的演唱会上，鲍威尔与70年代红极一时的摇滚乐歌手弗兰克·扎巴及其“创造之

母"乐队同台演出。当鲍威尔为著名指挥家朱宾·梅塔所指挥的乐队放出一段他作品的录音时，录音机却出了故障，鲍威尔只好让"创造之母"登场。本来就恼怒不堪的鲍威尔听到梅塔在台上将扎巴及"创造之母"称为"今天最具吸引力的人，也是你们来观看演出的主要原因"之后，面带怨愤之情拂袖而去。

随后，也曾因新奇的探索而饱受更为传统之士白眼的鲍威尔发起了一场对摇滚乐的大肆攻击，在《洛杉矶时报》及《高保真》杂志上，他号称要"揭发那些使新音乐坠落的坏人"，要揭露"大众音乐暴民的压迫"以及"艺术中的冒牌货"。他将摇滚称为业余艺术，并宣称"艺术音乐"与摇滚绝不相容。鲍威尔称："即使只有最少艺术修养的人也明白，如今那些摇滚乐队送给其成千上万的拥戴者的货色在乐器、声音与作曲上的业余水平是最为显而易见的，有关这类玩意与艺术音乐已相融汇的充满低级趣味的说法甚嚣尘上，充分暴露了对高尚的民主观念的拙劣模仿。政治及社会上的平等主义、博爱和人道一旦与艺术相联系便是愚昧的。"

毫无疑问，鲍威尔的愤怒典型地表达了文化精英们对摇滚乐这一大众艺术刀戈相向的内在含义：摇滚乐引发他们愤怒的初始原因和终极原因无疑都是因为摇滚构成了对一种特权的侵犯，对一种他们所抱持的内心信条的侵犯。

在鲍威尔、平·克劳斯贝、《强拍》诸人的愤怒中，在"全美作曲家、作家及出版家协会"的冷漠中，我们无法回避的是经济利益那无处不在的阴影。由于摇滚乐的壮大直接意味着爵士、民谣及古典音乐市场的急剧缩小，对从事这些事业的人及机构的打击是明显而强烈的。尤其因为那些从事"高雅"音乐

事业者在经济利益上从来就不曾像他们形容的那样崇高过，因而人们所感诧异者无非是他们愤怒的程度，从来没有人敢奢望“高雅”艺术家们会对摇滚导致的他们自身经济利益的剧减会淡然处之。

然而，攻击摇滚的“高雅”音乐家毕竟也有其愤怒的更深刻理由，这一理由不像经济利益一样一目了然，它是一种渊源久远的历史积淀和理论精华的顽强出击。

19 世纪至 20 世纪历史中最让思想家们或束手无策或兴高采烈之事，莫过于“群众”的兴起。这一兴起的最早和最表面的景观无非是人口数量的激增。从公元 500 年至 1800 年的 12 个世纪间，欧洲的总人数只在 1 亿 8 千万左右，然而从 1800 年至 1914 年一个多世纪之间，欧洲的总人数便达到了 4 亿 6 千万。

西班牙难得地贡献给人类的思想大师之一——乔斯·奥特嘉·加塞特认为，仅仅是这一数字，就足以昭显“群众的胜利”。然而，对他和他的前辈——在对法国大革命的“沉思”中傲然不服的埃德蒙·柏克、用《美国的民主》震惊世人的托克维尔以及日夜梦想“超人”拯救人类的尼采而言，“群众”的可怕之处与其说在于数量的巨大，倒不如说在于其无所畏惧的自足性，在于其自觉或不自觉的“反叛”。

虽然在向 20 世纪逼近的历程中，拉美特利似的“人是机器”的观念再也没能占据主流地位，然而，从培根和康帕内拉以来的历史的理性化进展的传统不仅不曾被动摇，反而由于人类的非理性面未被揭示而日益昭彰，从黑格尔、莱辛、孔多塞、圣西门、傅立叶、欧文一直到孔德、马克思，纵然都在为社会进程的最终图景究竟如何而各执一词，但他们同 19 世纪任何伟大的思想家一样，坚信人类有着最终的目的和理想，人类

社会纵然会遭遇到形形色色的罪恶、愚昧、倒退和灾难，但它最终会到达必然的目的地。

而在更大范围内为思想家们彼此首肯的观念则是：人类的社会前景如同现实生活中的一切问题一样，并非任何人皆可发掘出正确答案。绝大多数一般民众，都免不了被宏大历史进程中的偶然性和表面现象所吸引和误导，难以窥见历史表象之下的必然性铁律。只有那些特别具备合格理性，或具备特殊才华、或经过长期训练的少数人或“阶级”、“团体”，才有可能承担起找寻、践行这些答案的任务。人类正是在他们的引领之下，才有可能实现其全部目标。在人类这一目标的金字塔型体系中，包括音乐在内的人类艺术目标也无非是其上面的块块砖瓦，它也注定必须由少数特殊人士担承铸造、搬运、安装和讲解的特别使命。这种历史观是“精英论”的最终思想依据，在人类全部思想史中，这一观念曾经被反复地表达或斥责，但即使是其驳斥者，最终也仍然将自己有意无意地列入洞察历史者之列。

然而在蜂拥而起的“群众的反叛”中，被视为“蒙昧”的群众也开始了解除“心魔”的历程。当“人权”从少数思想家的头脑中逐渐成为被千百万人践行的权利甚至成为信仰时，群众意识到了“人民”力量的强大；被革命所摧毁的皇权及被理性所摧毁的神权经过岁月的冲刷更难以构成对日渐兴起的个人的束缚，19世纪的众人在以自得的目光回望中世纪的同时，也将怀疑的目光投向了以“百科全书”的通才号召为起点，却以专业化的闭锁为结束的“精英”们身上。一方面，在日益高涨的民族解放运动和革命中，大众更多地体验到的是挣脱束缚后的畅然和身处集体中的稳定感，所谓“选择的痛苦”毕竟只是在宁静的生活之中才会频频来访，而毫无“精英”架子的新

型领袖们满口颂扬“群众”的词语也让人们深深陶醉而不愿自拔。另一方面，从某种意义上说，“精英”的倒塌恰恰也是他们自酿的苦酒，在充满矛盾的时代气氛中，“用理性评估一切”的号召必然会被运用到神和偶像的代用品——“精英”身上。约瑟夫·熊彼德说得一点不错：“资本主义开创了一种批评的心灵框架，在它摧毁了许多道德权威结构之后，最后竟开始反对自己；资产阶级惊奇地发现，理性主义者的态度并没有在教皇和国王的国书面前止步而是继续前进，对私有财产和资产阶级的全部价值观念都加以攻击。”①这些观念中当然也包括“精英”观念。

随着20世纪的逼近和来临，视个人自由为生命的巴枯宁也以一声“我不愿成为‘我’，我只愿成为‘我们’”使一代精英向群众缴械；马克思影响日渐扩大的阶级斗争理论使心存良知的西方知识分子在愧疚之后进行情感和道德感移情；民粹主义者弃上层名流而拥抱农民，视冬日的一双皮鞋重过莎士比亚的全部作品……虽然少数遗世独立的思想家如加塞特、卡尔·雅斯贝尔斯、保罗·蒂利希和汉娜·阿伦特像他们的前辈柏克、托克维尔等人一样，依然坚持认为大众的蜂拥而起必然会导致传统的瓦解和文化的低俗，但却再也难以成为一呼百应的思想主流。

其时，唯一的桃源是艺术领域。在社会和政治领域日渐成为大法码的“群众”在19世纪至20世纪初的全部音乐史中依然只能扮演着循规蹈矩的听众，瞪大双眼呆看着名符其实的“精英”贝多芬、肖邦、瓦格纳和柴可夫斯基诸人从古典主义到浪漫主义、从现实主义到民族主义不断折腾，毫无随意置喙的权利。

但“精英”们的最后殿堂却在现代主义的打击之下轰然倒

塌了。被丹尼尔·贝尔称为"天才的民主化"的现代主义的冲击历程使艺术彻底地从逍遥的黄金时代中极不情愿地惊怵而醒，面对着铺天盖地而来的"低俗"的大众创造物愤愤难平。与"先锋派"的现代音乐相比，与不痛不痒的大众流行音乐相比，对"高雅"艺术构成更大冲击的真正先锋毫无疑问是摇滚乐。(摇滚乐不断求变的本性使它在如今又被当作后现代艺术的典型形式，但早期摇滚乐则肯定是现代主义最后的生力军；无论视后现代主义为现代主义的继续还是反叛，摇滚的多元姿态使诸种判断皆成为可能，从此种意义上说，摇滚真是非常"后现代"。)

精英文化对摇滚乐猛烈攻击的火力点是：摇滚乐降低了音乐品味，甚至根本不成其为音乐；摇滚乐破坏了优雅的文化传统；摇滚乐摧毁了文化标准。而这正是"群众"与"精英"文化长期拼杀的千古战场所在。

文化"精英"们20世纪以来的努力目标并不在于回归或保持他们在社会、政治上的特殊地位，傲慢如加塞特也已把"贵族"理解为一种生活努力而非一个阶层。然而，梅尔·鲍威尔对艺术中不应运用社会及政治概念的批判恰恰应当先指向"高雅"文化，因为让音乐先具有一种"品味"、"格调"、"教养"的绝不仅仅是经验，所谓"品味"、"格调"、"教养"，一如社会及政治领域的"理性"、"绝对真理"一样，更多地是出于先验的界定。如同"精英"思想家们大都坚信全部历史的真理只有一个，通向真理的道路只有一条一样，"品位"、"格调"与"教养"也是不准有多样化界定的；与思想家们认为必须经过特殊的训练和不断求知才能达到真理消除邪恶一样，"高雅"音乐家们主张只有通过系统地学习和训练才能具有"教养"，提高"品味"。因为"高雅"文化同"绝对真理"一样，本质上是需要"理解"、指

向“升华”的。然而，摇滚乐却不然，它恰恰不愿意走上因“理解”而与现实脱节的道路，摇滚乐的歌手绝大多数都直接来自民间，是因为它一开始就致力于对日常生活体验的表达，致力于“艺术”与日常经验的融合和混合，所谓“升华”本身，完全与摇滚目标无涉。摇滚看似简单，无须以“理解”为基石，但它却对生活本身的多样性进行直接呈现，因而从它的身上可以追寻到比“高雅”音乐复杂得多的社会关系和文化关系组合，它对先验的“品位”和经验的“教养”的抛弃正是它作为独立音乐形式的开始，它要(并且正在得到)的是自己创造的全新“品味”。这种有意的抛弃与“精英”们认为摇滚本身缺乏教养的看法大相径庭，因为事实上，我们可以从摇滚乐身上发现它并非不了解这些品味，比如，我们可以从形形色色的摇滚乐队中找到“老大哥”，它的乐队名字来源于乔治·奥威尔的《1984》，而“大门”的乐队名称源于A·赫胥黎的《感知之门》，“荒原狼”乐队之名来自赫尔曼·黑塞的《荒原狼》，“三月十五”乐队则是从莎士比亚的《朱利乌斯·凯撒》中获得灵感……摇滚乐是有意地在超越、放弃古典的“品味”与“教养”，有时候，这种抛弃往往会用戏剧化的形式予以表达。鲍勃·迪伦从明尼苏达大学退学，而在“披头士”歌声的感召下，贾尼斯·乔普林毅然从德克萨斯大学退学，吉米·莫里森先从佛罗里达州立大学退学，后来又从加州大学退学，而“爸爸妈妈”乐队的约翰·菲力浦竟然是从西点军校拔腿而出的！在人为地将“品味”和“教养”高深化的精英们看来，他们的行动和探索自然是难以容忍的。但一个无法抹煞的事实是：摇滚乐如今的号召力已经超越了任何一种音乐形式，这不能不说是另一种“品味”、“格调”和“教养”的胜利——虽然“精英”们至今对此仍不以为然。它起码表明，执着于“品味”本身的高下而无视大众的反映，似乎并

非像“精英”们所坚持的那样必要。

同样，摇滚乐也许的确“破坏”了人类一脉相承的文化传统，从而使大众文化被它的批评者统统冠之以“缺乏历史感”的恶名。但如同“品味”一样，对摇滚乐一类无视传统继承的音乐现象深感悲切者，往往是自封的“传统”代言人。对宗教改革“因信得救”非赶尽杀绝而后快者，是自信把握着基督真谛、操持着《圣经》解释权的教士阶层；对禅宗“砍柴吃饭无一不是修行”深恶痛绝者，是坚信不遵循出家吃斋便深坠轮回苦境的住持和尚。而自信从经验和推论上已经理解历史及其趋势者，对“历史是什么”、“传统何谓”、“艺术是如何发展的”之类自以为已了然于胸，摇滚这类敢于脱出历史与艺术的“普遍规律”而自辟蹊径者，如同任何先锋艺术的努力一样，在其眼中必然会被视为是胡闹的玩童、迷途的羔羊甚至是丛林的蛮人或有害的病态。自然，有时候，抱持传统的人并非如人们简单判决的那样“保守”，在变幻莫测的20世纪依然抱持艺术传统者有时也是令人心仪的企图维护道德及艺术的纯粹性的人。然而，总的说来，在“必然性”向“选择”的演变之中，敢于承担“选择”而不向“哗喇喇似大厦倾”的传统哭诉者，毕竟更值得敬佩。摇滚乐便是这样，它同传统的联系并非如“精英”们所想象的那样是一种彻底的“断裂”，它的产生和发展与乡村音乐、民谣、爵士乐和欧洲的传统音乐都难以完全断裂，而保罗·西蒙对诗人爱德华·阿灵顿·罗宾逊作品的改编，吉米·莫里森（被他父亲骄傲地称为有良好的“教育和知识背景”）对尼采（！）和法国戏剧理论大师安东尼·阿托德的理论所作的斯特拉文斯基式的阐述与实践无非是鲜为“高雅”艺术家们所知罢了。而摇滚歌手杰夫·贝克的《贝克的包列罗》是以拉威尔的《包列罗舞曲》为基础的，另一摇滚歌手普罗柯尔·哈伦那首令人叫绝

的《篱笆淡影》则是以巴赫的《醒来吧》(第140康塔塔)为基础谱写的,其歌词则源自与歌名相同的一首古老英国诗歌。即使是被"高雅"音乐家们认为是反传统先锋的"披头士"也常常有类似之举,麦卡尼在《便士小巷》中使用小号的灵感便是基于他聆听巴赫《勃兰登堡协奏曲》时产生的灵感……自然,摇滚乐的确也有意识地戏弄着"传统","披头士"那首《因为》的曲谱便是将贝多芬的《月光奏鸣曲》倒置而成;而深为"高雅"之士厌恶的"滚石"的惊人之举则是,他们在《简女士》中,在贾格尔故作淫荡之声的同时,故意用上了古朴而"神圣"的大键琴。而这恰恰是摇滚态度的昭显:我了解传统,但我不深陷其中。摇滚把更多的精力放在自创一格上。然而,摇滚的独特不在于它创立了一种新的音乐表达方式本身,而在于它以不懈的努力保持了这一方式,从而造就了自己的"历史感"和全新的"传统"。虽然这一"传统"不符合深悟"传统"者的口味(令人啼笑皆非的是,按照这些人的观点,摇滚恰恰是"回归"到了更为古旧的传统——丛林传统),但因"古典摇滚"或"经典摇滚"一类词汇日渐变得顺理成章,摇滚已足以使已受招安的其他现代主义流派羞愧不已,悔泪满面。

也恰恰是这一自创的"传统"可以破解"精英"们对艺术及文化标准丧失的担忧。平心而论,在"精英"文化所列举的摇滚的种种罪状中,"文化标准"一条最值得人们同情并进行严肃而认真地思考。社会、历史及艺术中一场又一场的革命和变迁,使艺术家们再也没有固定的艺术标准可资遵循,在种种主义和流派使已经日渐加快的生活节奏复杂化了的心灵更加复杂之后,艺术家们发现自己总是单身一人面对无数个声音和画面的鼓噪和诱惑。他们再也难以像从前的先辈一样自信而明确地回答自己和告诉别人:"什么是艺术?"、"艺术的过程是

怎么样的?"。大众面对着像苍蝇一样繁殖增长的"艺术家"无所适从(如今任何一个发展中国家大都市的"艺术家"都会超过文艺复兴时期人才云集之佛罗伦萨的艺术家的总和,在发达国家中,其人数更是难以计数),面对着美术馆中和自家厕所里一模一样的马桶被当作"艺术品"陈列瞠目结舌;真正的艺术家们也失去了在信仰和技艺上的共同性,一些"艺术品"就是同门师兄弟间也难以相互理解。因而,当摇滚乐只想以简单的节奏、直白的歌词作为登堂入室的晋见之礼时,已经惶惶然如惊弓之鸟的"高雅"艺术家们惊恐的心情可想而知。对此,我们至少可以坚持摇滚的特殊性,在对抱持传统标准的"高雅"艺术家们抱以同情之后轻声发问:"凭什么说就只有某些艺术家才掌握和理解了艺术的标准呢?在所有成功的艺术家中有几人是抱持着从前的标准才步向成功之路的?"或者说:"在如今的10万个艺术家共同的探索中,只有30至40个艺术家才真正懂得了艺术的标准,这种判断方式是合理的吗?"而就摇滚与古典标准的对立而言,我们至少可以说,音色的轻柔与响亮,结构的复杂与简单,乐器表现力的强与弱,所涉及的题材的高尚与低下等等,都不一定构成音乐的合理标准。当"高雅"音乐家们指责摇滚乐过于吵闹时,我们可以指出《1812序曲》也同样很"响";当"高雅"音乐家指责摇滚歌手们"不会发声"时,"猫王"也曾用无可挑剔的美声唱出《我的太阳》;当"高雅"音乐家对摇滚乐的纯朴曲式不屑一顾时,保罗·麦卡尼、"何许人"也同样有其宏篇巨制和摇滚歌剧;当"高雅"音乐家们嘲笑摇滚乐队的技艺粗糙时,埃里克·克拉普顿可以让任何古典吉它技巧挑战者心灰意冷;当"高雅"艺术家炫耀《欢乐颂》时,摇滚战士们托出了《天下一家》……起码就摇滚而言,"高雅"艺术家们对艺术标准的丧失和堕落的担心与职责

是反应过当了，因为摇滚已经不再把写作参数、音响标准、力度强弱、形式展开等列为最基本的标准，在它自成门类的艺术标准之中，声音表现的细节、个人体验、形象、技术、时尚与日常情感无疑更加重要。人们往往无法给摇滚一个具体定义，但人们可以立即告诉你，哪些作品是摇滚，是什么味的摇滚；最为重要的是：哪些作品绝不是摇滚。具有讽刺意味的是，坚持艺术标准的人似乎应当感谢摇滚歌手这类新"立法者"。毕竟，摇滚在艺术家们也难以廓清"艺术何为"的今天，提出了一种可以依凭的文化标准，在听众接受和影响力的基础上确立了一种"合法化"的原则，提供了一种参与争论的立足点，而这是任何文化得以确立"标准"的基石所在。摇滚无非是顺应时代抛弃了曾经深藏于艺术标准之中的确定不变的终极性和必然性准则。

1963 年，理查·巴克尔在《星期日太阳报》上称"披头士"为"自贝多芬以来最伟大的作曲家"，②结果招来"高雅"之士们的满街嘘声；30 年后的 1992 年，万众敬仰的真正"高雅"之士列昂纳德·伯恩斯坦也将"披头士"称为"自格什温以来最棒的歌曲创作者"③。这就是艺术和历史的逻辑。

摇滚乐短暂而极富雄辩力的历史已经证明，如同"历史"本身永远无法成为科学从而成为支配人的必然定律一样，艺术中更不存在能为"精英"们所把持的绝对真理。被一次又一次预言为即将灭亡的摇滚乐一天又一天地发展壮大，证明了"精英"们对摇滚乐的压制是完全错误的。它告诉人们，无论是以"精英"的名义还是以"品味"、"传统"和"标准"的名义压制一种在学步之时难掩拙劣一面的艺术形式，就可能会将其中全新的艺术探索也一起予以压制，它的要命之处是它的古旧的思考方式，它完全忽视了人已越来越无法满足于固有的模

式和处境，打破既定的常规已经成为新时代人性的显著特征。人拒绝相信一切已臻化境，他总要创新出奇；通往真理之路和真理本身在人类的眼中都已是错综复杂的，艺术更无法强求一统。

因而，身处所谓“价值崩毁”、“信仰危机”、“传统瓦解”时代的人们，当务之急真的是回望传统、定立标准吗？从摇滚乐至今身处激流险滩，我们得到的是否定的答案。我们可以从中断定这世界并非宽容过度；恰恰相反，种种规则与禁锢比比皆是，稍有敢与之挑战者便会招至灭顶之灾。对畏惧缺乏可以禀持的传统与标准者，我们应当抱以深深的同情，但我们更需要的是再大度和开放一些的胸襟。而我们敢向未来祈讨者，并非以摇滚式价值观念取代“高雅”艺术标准（这种取代既不可能，也不应该，摇滚的“伟大”之处便在于它从来不曾将自己感受过的被压制行为转移到其他任何艺术形式上），只不过是呼唤人们更多地容忍打破因袭传统和冲破抱残守缺标准者，更少地用自以为是的“普遍原则”责骂以至压制新尝试。我们由此还斗胆主张，心灵的出路不在于一遇歧路便大恸而返，求助于传统，而在于大胆前行并树立里程碑，求助于发现。

以理性的解放为诉求的“精英”们只用“理性”来解放一己之私，将大众觉醒自我的解放渴望视作异端和洪水猛兽；“高雅”的艺术家们自以为真理在手，弃他们一向尊崇的创新与个性原则于不顾而对摇滚怒怨相加，这一怵目之景当作为人类永远的警钟。

① 约瑟夫·熊彼德:《资本主义、社会主义与民主主义》,纽约,哈泼公司1956年版,第144页。

② 转引自伊恩·钱伯斯:《城市节奏:大众音乐与大众文化》,汉普郡,麦克米兰公司1985年版,第63页。

③ 乔纳森·科特:《列昂纳德·伯恩斯坦》,载《滚石》1992年"创刊25周年纪念"特刊,第197页。



第六章

世界音乐:让柔情粉碎喧嚣

The wind is closing in
Did you ever think.
That we could be so close,
like brothers
The future's in the air
I can feel it every where
Blowing with the wind of change
Take me to the magic of the moment
On a glory night
Where the children of tomorrow dream away
In the wind of change

——SCORPIONS "WIND OF CHANGE"

在摇滚所遇到的敌人之中,"民族主义"是又一强手。有时候,它比意识形态更加具有号召力,毕竟,强烈的"爱国主义者"比偏激的理想主义者更为常见。

从摇滚冲击美国开始,全世界其他国家都或先或后或大或小地经历着民族音乐的危机,这种危机多是一种事实,有时也是一种被夸大了的观念。

最为典型的危机出现在南美。阿根廷素以探戈为荣,而摇滚的传播导致的便是所谓"探戈危机"。在爱国人士的眼中,摇滚的传播造就了没有探戈热情只有摇滚热情的下一代,使"民族特色"丧失殆尽。一个专事探戈音乐的制作人、作曲家及演员协会呼吁在一切公共场所都应加强民族音乐的播出。布宜诺斯艾利斯市长更是在 1957 年 2 月美国摇滚风靡之时断然下令禁止一切以摇滚伴奏的舞会,因为他担心这种非民族化的东西"会破坏道德规范及良好修养,会使人堕落并造成集体歇斯底里,最终导致相互冲突或暴力行为。"在这类号召和禁令的驱使下,阿根廷的父母们对子女的摇滚爱好严加管教,不准他们随便"乱"听摇滚。

在墨西哥城,模仿美国摇滚而试图开创一片摇滚天空的乐手们也遭到了无情制裁,墨西哥音乐协会发起了一项大规模行动计划,禁止在夜总会、电台、电视台和电影中让"毫无民族特色"的摇滚乐手露面,其借口是这些乐队不是协会会员,并且没有争取加入。但事实上,有好几支乐队都曾积极申请加入该协会,却都遭到了拒绝,因为该协会根本不愿接纳他们,他们"希望孩子们不要去玩这种旋律"。随后,一个摇滚风格的

电视节目在当局的严令下被迫取消。墨西哥音乐家协会主席文纳斯·雷强调，墨西哥的摇滚无非是对美国摇滚乐手如普莱斯列等人的"直接抄袭"，是将美国歌翻译成水平极为拙劣的西班牙语之后演唱。他坚持这类"音乐阿飞"会使墨西哥音乐荡然无存。该协会另一位领导人也指出，这种舶来品会败坏墨西哥人的"公共品味"，从而导致品德败坏。

在50年代的埃及，摇滚也未能逃离南美式的抨击。由于该国曾经上映过一些美国电影，因而普莱斯列等人名气不小，当他们的唱片到达开罗后，虽然价钱是纽约的4倍，却总是很快脱销。年轻人们纷纷穿上了牛仔裤并留起被父母们视为"希奇古怪"的发型，越来越多的夜总会和饭店将有着古老传统的埃及歌舞扫地出门而开始举办摇滚乐舞会。由于在这类舞会上舞者动作较大且热情奔放，使身着长裙的女性难以为继且"有伤风化"，开罗市府于是颁布法令要求女性舞伴穿上长裤。这对于一个曾坚决反对女性如此着装的阿拉伯国家而言，实乃一激进之举。爱国者们无法再沉默，他们早就视摇滚为"西方颓废"的象征，并以此作为反对"不道德西方"的弹药(这曾被美国艾森豪威尔总统的顾问们称为"摇滚教旨主义")。反摇滚的意见从四面八方飞向了纳塞尔总统的办公桌。经过一番紧急磋商，爱国者们大获全胜。埃及内政部宣告，从1957年1月起，全国所有夜总会和公共场合禁止播放摇滚乐，一切摇滚电影也严禁在埃及上映，否则将被作为违法行为而遭到处罚。该部还建议报刊杂志"最好不要再提及摇滚"。

当时与西方亲善的伊拉克也将摇滚视为伊斯兰民族性的大敌，当局认为这玩意儿会使循规蹈矩的青年们"变得危险起来"，而且它还"有损身体健康"。该国从禁演《昼夜摇滚》一片之后还禁止所有舞厅播放摇滚唱片，如果违反禁令，业主将被

起诉，舞厅也会被立即关闭。

在革命前的古巴，哈瓦那电台也曾天天播放摇滚，但这招来了民族音乐家和老师、父母的批评，该国新闻部门负责人随后出面禁止电台再播放摇滚，并称其“对公众道德和良好习惯会造成不良影响”。

在印度尼西亚所发生的事件更富于戏剧性。当摇滚乐开始通过电影传入该国并引起热潮之时，正值苏加诺总统在全国范围内谋求公众对他那增大政府管理职能的“构想”多加支持。于是，一个“爱国的”复员军人组织绑架了该国电影审查部门的领导人桑托奈，扣押他一小时后释放了他，意在警告他不准再让“不道德”的摇滚电影上映，“以免转移人们对苏加诺总统‘构想’的注意力”。

1958 年，在布拉格举行的一个东欧国家音乐舞蹈节上，8 个东欧国家的代表通过了一项决议，“号召来自东欧的更优美的爵士乐起来击败摇滚”。

鉴于摇滚乐的发源地是在美国，即使它的铁杆盟国也时时不买帐，认为它是外族夷音。英国青年无疑是美国境外最早接受摇滚乐的群体，然而在英国音乐家眼中，英国广播电台日益增多播出美国摇滚也就意味着日益减少英国音乐，因而他们视摇滚为“美国制造和操纵的垃圾”，呼吁教师和父母组织起来，要求唱片公司和电台停止向英国青少年灌输“美国毒药”。

在 1961 年的西德，普莱斯列又一次领教了德国人的“爱国主义”。他于该年推出的《木头心》改编自一首德国古典歌曲。然而，这首歌被从西柏林一直到巴伐利亚的电台全面禁播。德国人认为，这是使他们“悠久的民族音乐商业化并使其堕落”。一家电台的发言人更是指出，“我们将竭尽全力与这种

入侵战斗……我们不想任由外国人摆布。”

一向对西方文化宽大为怀的日本人,也对摇滚露出了狰狞面目。1965年,“海滩小子”和“宇航员”乐队的演唱会被突然取消了,因为当局禁止在音乐厅中作此类演出。一些爱国人士认为摇滚音乐会引发青少年不法行为,“摇滚节奏煽动起狂热,刺激起挥霍钱财的欲望,并会使青年人堕落腐败。”1968年,日本最大的电视网NHK(日本广播公司)全面禁止了摇滚乐。家长们坚决支持这一行动,并强调他们与其说是反对音乐和音乐家,不如说是反感那些无法无天、随着音乐乱跳乱蹦的青少年们。

“披头士”在日本的遭遇是民族主义者态度的最好见证。当“披头士”好不容易在60年代末获准在东京演出时,却深深陷入了极度神经紧张之中。因为最为“爱国”的左翼暴力学生组织“神风敢死队”公开谴责“披头士”败坏了日本的优秀文化,唯其因为“披头士”竟然敢在靖国神社演唱,更叫这帮“爱国志士”怒火高涨。他们拿出了武士道的蛮横姿态,公开威胁要取“披头士”的项上人头。鉴于“神风队”言必行、行必果的江湖名头,“披头士”只得成天在下榻饭店的房间中处于被监视状态,连东京是什么样也无缘得见,在他们来回靖国神社的途中,更是出动了上千名军警护驾。

西班牙的大独裁者弗朗西斯戈·弗朗哥也没忘了对摇滚乐大施淫威。1969年,他认为此起彼伏的工人和学生示威是电视和广播中播送的外国摇滚所造成的。当年政府便下令,在电台和电视台所播出的节目中,西班牙及南美作曲家的作品必须占50%,西班牙本国录制的外国作品要占25%,其他国家的音乐只准占25%。西班牙广播电视部负责人称,这一划分是为了“阻止在这两大媒介中正在增长的外国化,讲西班牙

语的歌手们将承担起创造出与我们的习俗更为接近的作品的责任。”主持人们遭到的报复是必须在他们过去播出外国音乐的收听高峰时段播出西班牙自己的音乐。

自称最为爱国的希腊军政府在镇压摇滚时也同样不遗余力。内政部长科罗奈尔·拉达斯宣布，任何仿效“由瘾君子嬉皮士们创作”的颓废音乐的希腊歌手都会受到惩罚。他宣称古希腊人发明音乐是为了满足人类灵魂的“感性需要”，每一个希腊歌手都应当与摇滚这种“颓废”音乐抗争，因为这种音乐是“腐朽、堕落”的。拉达斯还强调：“如果某些人不愿意顾及艺术的社会教育功能，那么国家也不会坐视他们用艺术使社会腐化……国家将阻止并毁灭他们，以便保护艺术和社会。”鉴于摇滚对社会的腐化作用，拉达斯号召人们回归希腊民间音乐，以重新满足灵魂的感性需要。

1970 年，由希腊开往百慕大的摇滚游览船“玛丽亚皇后”号被政府严令停航，因为该船每次都搭载千名青年在摇滚声中航向百慕大作“生活节日”狂欢。希腊政府认为，不应当允许游船与摇滚有关联。（而与此同时，百慕大也因为该条航线以摇滚为号召“扭曲”了该国形象，而正在对其大加鞭挞。）

在美军占领下的南越甚至也有过禁止摇滚的“壮举”。占领军本身没有激发南越儒夫们的“爱国”激情，倒是一首叫作《扭动》的摇滚曲子让他们“爱”起国来。南越当局宣布禁播此曲，因为“它与本国的道德规范和反共斗争格格不入。”

韩国虽然一直实行歌曲检查制度，但针对摇滚的专项检查则始于 1975 年。“韩国艺术与文化伦理委员会”将摇滚称为“颓废的外来影响”，他们拟定了一份包括 261 首摇滚歌曲的黑名单，上面所列出的歌曲绝不允许在该国播出，其中绝大多数歌曲是来自韩国的后台老板美国的。禁播的理由是它们将

给该国的青年造成道德与政治上的危害。在被禁的歌曲中既包括政治性较强的歌曲，也包括“猫王”的许多歌曲和艾利斯·库柏的全部歌曲。

韩国总统就此宣告，在“吸取外国文化影响时”要更有选择性和区别性，要坚决抵制“坏”文化的影响，并且要“防微杜渐”。由此，在韩国掀起了一场抵制外国文化的“爱国”运动。其中包括警察拘留留长发的男青年并当场予以“理发”。而“艺术与文化伦理委员会”的负责人还宣称，正是“不符国情”的西方摇滚乐导致了韩国青少年犯罪的增长，“被禁歌曲不符习俗的主题与韩国社会儒家传统格格不入。我们所期待的是能被全国人民都接受的健康而高雅的文化。”

在伊朗，自巴列维国王被推翻之后，摇滚就被冠以“不道德嗜好”的恶名，一场场反摇滚运动轰轰烈烈地开展起来。最先倒霉的是那些用原版唱片复制二手磁带出售者（在当时的伊朗，这种买卖非常兴隆，复制带每盘售价 4 美元，而以这种复制带再次复制的磁带还可以卖到每盘 2 美元）。但最让伊斯兰原教旨主义者怒不可遏的莫过于印在磁带封面上那些“噘着嘴的金发女郎”，新政权认为那是“与公众及道德的纯洁性相抵触的”。因而，“反犯罪运动中心”下达了扫除这类音乐的命令，不仅不准再播放、传唱，而且凡原来参与销售这类磁带者，必须在两周之内洗心革面，找到一份不违背伊斯兰道德规范的新差使。

直到 1985 年，西德的政治家们还在因美国和英国的 MTV 片“不符德国国情”而主张严格予以限制，基民盟的一些党员甚至主张对其实行制裁，因为它们将“败坏”德国青年。

也许最为可笑的是加拿大政府，1992 年正当布赖恩·亚当斯因《罗宾汉》插曲《一切为你而做》风靡全球而使加拿大增

光添彩时，该国政府却发表了一项声明，称亚当斯的歌“不具备任何加拿大风格”，因此，要对其歌曲在国内的播出严加限制。亚当斯说“这真是天大的笑话”。然而，整部摇滚史都充满了这种笑话。在中国，摇滚乐一直被视为发展民族音乐的大敌，在不止一个亚洲国家，迈克尔·杰克逊等歌星的演出遭到官方抵制。而一直到1993年都余绪未平的“枪炮玫瑰”受到南美民族主义组织死亡威胁的事件(而在1992年，新加坡政府刚刚禁播了他们的音乐)，更是说明此类笑话还将长期上演，摇滚的“世界音乐”梦想依然还有迢迢长路要走。

同民族性相关的问题是种族问题。从某种意义上说，摇滚得以产生本身就是种族主义的破产。因此，它必然面临种族主义者的猛烈抨击，而且种族问题在摇滚乐中甚至比民族问题更加具有本质性(但正是由于其明显性，人们往往可以一目了然，因此，我们将注意力主要放在了民族主义方面。)

在摇滚乐产生的前夜，美国的音乐产业实际上还是黑白双轨制。大公司主要生产佩里·科莫之类白人歌星的唱片，而一些小的独立公司则生产“节奏布鲁斯”等黑人音乐唱片。直至50年代初，纽约人只能到哈莱姆区才能买到节奏布鲁斯这类黑人音乐唱片，因为市中心的商店只卖白人的唱片(哈莱姆也只卖黑人唱片)。在电台甚至自动点唱机中，也实行着类似的划分。

正是由于节奏布鲁斯这一最终导致摇滚产生的黑人音乐形式的兴起，使大唱片公司蒙受了巨大的经济损失，因此，刚刚从节奏布鲁斯中脱胎而出的摇滚自然也脱不了干系。从1954年起，各大唱片公司和电台电视台主持人都破口大骂这一新音乐形式的“品味低下”、“粗野”，原因无非是因为它是源于黑人的音乐。美国各式音乐家组织也基于同样理由对甫出

世的摇滚大打出手。大同小异的咒骂声在整个50年代随处可闻。

1956年,这种攻击曾经达到了高峰。北卡罗莱纳州白人公民委员会执行秘书阿萨·卡特在伯明翰和安凡斯顿进行了将摇滚曲目从自动点唱机中予以清除的行动。他宣称,这些由黑人演唱的歌是肮脏下流的,是“充满性欲的、不道德的”。他明确指出,摇滚乐是“黑鬼的低级的强节奏音乐”,它是一种低下的粗俗的东西,表达的是兽性和下流。卡特认为,摇滚乐是“全国有色人种进步委员会”的阴谋,其目的是将白种人的水平“降低到同黑鬼一样”,它导致了“儿童的道德堕落,是为消除种族隔离服务的。”

同年4月,种族主义者的肮脏嘴脸暴露无遗。在伯明翰举行的纳特·金·科尔的一场演唱会上,3000名听众全是白人。在演出进行过程中,突然有6名听众上台袭击科尔。当警察前去救援时,科尔已经被这帮人用琴凳打翻在地。在这6人之中,便赫然有伯明翰市白人公民委员会会长。第二年在该市举办比尔·哈利演唱会时,也是同一组织派人包围了演唱会场,其中一个标语牌上写着:“基督徒不会出席这种晚会!”

新奥尔良的白人公民委员会也同样发起了反摇滚运动。他们打印并散发了许多传单,上面列举了摇滚乐“白痴式尖叫”的歌词,并认为它们败坏了“白人青年”的道德。该组织号召家长们不让自己的孩子买此类唱片或不准孩子们听这类唱片,他们还号召家长们监听广播电台,一旦发现播出摇滚乐者就向该组织举报。另一个种族主义组织还散发了一本小册子,上面写道:“救救美国年轻人吧,别让他们买或听这种黑鬼唱片。这种尖声尖气的白痴歌词和野蛮节奏正在腐蚀着白人青年的道德。”

在50年代对摇滚乐的攻击中，最经常用的一个词便是所谓"丛林音乐"，这一词语既指它是原始的，更是指它是来自黑非洲的丛林，暗示它是"黑鬼"的、"奴隶"的音乐。

"美国公民自由协会"在加利福尼亚的埃尔蒙特市议会举行的禁止摇滚乐演唱会听证会上公开指出，"有证据表明，对摇滚乐的攻击之所以不断扩大，是因为它大多是由黑人演唱的。"但是，该市议会还是通过了禁演令。

50年代的黑人摇滚明星们自然也免不了受种族主义者的抨击。譬如查克·贝里是摇滚乐最早的明星之一，他从1955年开始走红。他最为有名的招式是舞台上的"鸭子步"，他单腿下蹲，几乎坐在脚后跟上，脊背挺得笔直，另一条腿伸向前方，在舞台上跳来跳去；同时，他的头以一种奇怪的角度抬起，双手还不停地弹着吉它。他也常常用吉它作出些的确有点下流的动作。

查克·贝里虽然同样为摇滚的早期发展作出了巨大贡献，但他的知名度和影响从来不曾达到"猫王"那种程度。原因很简单：他是一名黑人。在50年代的美国，白人的种族主义观念是极其强烈的(也就是在40年之前的美国，黑人还被视为低等人，而且如今也绝没完满解决这一问题，这有时候使人觉得不可思议。)而一个黑人用他独特的魅力竟然使白人女孩子神魂颠倒，这肯定会被视为一种不小的种族威胁。因此，贝里时常被种族主义者敲打。在1959年8月，密西西比州默里迪恩警察局竟拘留了查克·贝里，理由是他"企图与一个20岁的白人女孩约会"。其实无非是在演出之后，一名白人女孩同其男友一起来找贝里签名，用贝里的话说，"发生了某些误会"，而正是因这一误会，贝里被拘留而且不准保释。同年，一名由贝里从外地带到圣路易斯城一个俱乐部当记帐员的14

岁的女孩在同贝里发生争吵之后到警察局告发了他。虽然这个女孩在认识贝里之前就是名妓女,而且贝里根本不知道她的真实年龄,但鉴于她是一名白人,而贝里是一名黑人,因此,贝里被判违反"麦恩法案"而被起诉,该法案禁止在州与州之间运送妇女作"不道德"勾当。起诉书上指控贝里"胁迫、诱使、教唆她走向堕落"。该案的审判持续了两年,两次审判皆宣判有罪。第一次宣判之所以被搁置,正是因为法官有明显的偏见,他在审判中公然称贝里为"那个不管叫什么名的黑种人"。贝里终于被判入狱两年,当他出狱时,不仅婚姻破裂,摇滚生涯也宣告完结。虽然他还继续唱歌,也不时有两首热门歌曲,但他绝不再是一名巨星。当他把自己拥有的一间小游乐场向中学生开放时,家长们却非常担心,"他毕竟是因性犯罪而入过狱的黑人。"

杰里·李·刘易斯作为白人,也曾深受种族主义之害。刘易斯刚开始出名时,许多电台禁播他的歌,因为他们认为这些歌肯定是黑人唱的,德克萨斯州一家电台就禁播刘易斯的《全体继续震动》解释道:"我们不播黑种人的歌。"当有证据表明刘易斯不是黑人时,还是该电台宣称:他的声音太像黑人,所以我们还是不播。

如同我们在《命运风景》一章中所看到的那样,"摇滚之父"艾伦·弗雷德也曾受到种族主义者的无情打击。

即使是在黑人民权运动高涨的60年代,种族主义也不曾放松对摇滚的压制。譬如,吉米·亨德里克斯1965年推出的《你觉得怎么样》,因为毫不隐讳地提出了黑人在美国受到不公正待遇的悲惨处境,清楚描绘了黑人不准在餐馆为白人服务和只准在公共汽车后部就坐的事实以及对这一事实的不满,便遭到了全美国许多电台的禁播。"何许人"的《代用品》中

也因为有一句"我见到四处是一片白,可我的老爹是老黑"而被大西洋唱片公司强迫改词,否则不准在美国发行……

也许最令人不可思议的事是1985年的《太阳城》事件。当年10月,布鲁斯·斯普林斯汀、鲍勃·迪伦等许多超级巨星录制了《太阳城》专辑,这是一张公开反对南非的种族隔离政策的专辑,而且巨星们以此专辑公开起誓,绝不到那儿去演出。然而,就是这样一张有意义的唱片,却迟迟未得到电台的播出和宣传,许多电台有意抵制它,表面理由是这张唱片里的声音"过于招人讨厌"和"粗鲁"。

同样,如同许多黑人歌星多次指出的那样,在MTV这样的重要传播媒介中,也一直存在着种族倾向。著名歌手里克·詹姆斯曾经这样描述过MTV的倾向:"全是白人在玩黑人摇滚。还是那个老问题:种族主义。"在迈克尔·杰克逊和"王子"大获成功之后,MTV台的确加大了黑人音乐录相的播出量,但明眼人不难发现,其中露面的白人的确居多。

同样,当说唱乐终于在八、九十年代修成正果、步入大雅之堂时,由于它始终将种族问题作为从不放松的主题,大揭美国这个"自由社会"的短处,使许多种族主义者将其视为眼中钉、肉中刺,不管是强奸还是凶杀案,都尽量往说唱乐手身上招呼,欲灭绝之而后快。

摇滚乐受到全世界几乎所有种族主义者、民族主义者和过于敏感的"爱国者"的攻击,本身就说明了摇滚乐更为宽广的心胸,在人类的历史上,还不曾有过一种东西(包括古典艺术)在如此短的时间内引起过全世界如此众多青年的一致响应(即使体育也有着太过浓厚的国家间竞争性)。

不仅如此,摇滚乐的历史也是一部力图超越民族和国家

界限，冲决历史和人为壁障的历史。成为世界青年共同的心声，一直是摇滚努力的目标。事实上，西方许多摇滚巨星都有着从本民族和本国之外吸取灵感的作品，在摇滚史上，我们可以看到里奇·瓦伦斯于50年代开创，最后由"桑塔那"发扬光大，修成一派正果的"拉丁摇滚"；还可以看到由乔恩·阿玛崔丁为杰出代表的有浓厚西印度群岛风味的摇滚。但在所有这些融合各民族特色的努力中，最为耐人寻味的无疑是"瑞给"；而最为壮观的努力是延续至今的"世界音乐"梦想。

"瑞给"的祖国是牙买加，而在美国和英国造成"瑞给"狂潮的领头人则无疑是鲍勃·马利。马利出生在牙买加，从60年代早期刚15岁起便开始操练"瑞给"，但他第一次让西方人认识到"瑞给"的魅力是在70年代，因为从70年代初开始，"瑞给"的影响从加勒比海域抵达了美国。在70年代中后期，马利的歌声回荡在美国和英国的大街小巷。

然而，最引人深思的并不是马利和彼德·托西、杰米·克利夫这样一些来自牙买加的"瑞给"歌手在西方的成功，而是"瑞给"的起源和西方摇滚歌手对它的接受。

绝大多数"瑞给"歌手（包括马利、托西等最有成就的歌手）都是"罗斯塔夫雷主义"的产物。所谓"罗斯塔夫雷主义"乃是由后来成为埃塞俄比亚皇帝的海尔·塞拉西所创（他更为人知的名字便是罗斯·塔夫雷），其重点是强调黑人的骄傲，强烈反对种族主义，认为第三世界所有民族和国家的悲惨处境全部是由西方的白人所造成的。海尔·塞拉西则是神的化身，他号召把黑人兄弟们从白人的巴比伦国中解放出来，并最终回归非洲大地的传统。在牙买加歌手的"瑞给"歌词中，时常可以听到这种极富战斗性的口号，1972年由杰米·克利夫主演的电影《来势汹汹》便是因反映这种民族斗争观念而大获成

功，第二年由马利创作的同样主题的《煽动它》也成为热门歌曲；1976年，马利根据塞拉西皇帝的一次演讲改编的《战争》也进入了排行榜前30名。

但即使是对有着如此激烈的民族主义色彩的音乐，摇滚乐依然敞开着它那一向宽广的胸怀。它不仅没有像反摇滚者那样视“瑞给”为敌人，反而以极大的热情包容了它。西方的摇滚乐巨星们纷纷将民族及国界偏见放到一边，对“瑞给”大加欢迎并创造出了自己的“瑞给”风格作品。早在1972年，约翰尼·拉西就推出了《我看得更清楚》，保罗·西蒙则创作了《母子重聚》，斯特普斯·辛格拿出了《我会带你去那儿》；1973年，“莱得·泽普林”唱出了《染色工》，保罗·西蒙又推出了《带我到忏悔火曜日》；1974年，埃里克·克莱普顿翻唱了马利的《我向司法官开枪》，斯蒂维·旺德则唱出了《在“瑞给”女士之上摇滚》；1975年，“战争”乐队的“瑞给”风格作品是《我们为何不做朋友》；“老鹰”乐队则推出《加州旅店》；到1976年，连新崛起的“朋克”乐队“冲撞”也加入了“瑞给”大军，“警察”和埃尔维斯·卡斯特罗、“UB40”也不例外……

摇滚的“世界音乐”梦想也并不是遥不可及的，从80年代末开始在欧美摇滚乐坛大出风头的塞内加尔歌手尤索·恩都尔便被称为“世界音乐的希望”，而这只不过是一个最新的事例而已。

恩都尔1959年出生之后，一直生活在达喀尔（塞内加尔首都）。正是在这个被称为非洲巴黎的城市，一种被当地人称作“恩巴拉克斯”的音乐形式一直在延续发展。“恩巴拉克斯”的意思是“鼓之节奏”，它是一种融合了拉丁音乐传统、马利的“瑞给”、马文·盖伊的灵调式冥想、詹姆斯·布朗的“放克”和迈尔斯·戴维斯的节奏爵士等风格的西非音乐，在其中，非洲

音乐中不可缺少的鼓声占着重要位置，但摇滚中必不可少的吉它、贝司、键盘等也一应俱全。恩都尔从18岁就开始自己组队演唱，并很快在塞内加尔小有名气。

但真正表现出摇滚胸襟的是恩都尔自己在与西方摇滚遭遇后的经历。

在80年代早期，恩都尔的音乐开始在欧洲露面，他在塞内加尔录制的音乐偶尔在巴黎和伦敦出售，他本人也偶尔前往出演。1984年，当"创世纪"前任主唱彼德·加布里埃尔在伦敦第一次观摩恩都尔的演出时，后者已经作为西非音乐的代表在伦敦站住了脚。加布里埃尔被恩都尔极富魅力的声音所打动，跟着他的乐队前往巴黎继续观摩，甚至跟踪到了达喀尔去拜访恩都尔。加布里埃尔说：

"他（恩都尔）的声音让我的脊背阵阵发冷……我从未听到过如此自由而流畅的西非声音，……我真想同他合作并让他更为知名，对此我既有自私的动机也有无私的动机，真的。"

恩都尔事后则是这样描述他与西方摇滚乐的直接见面的："在巴黎的一场演出之后，一位女士介绍了我同彼德相识，我们相互打了招呼，但我对他一无所知，他说他非常喜欢我的音乐，并希望能同我合作，但我当时很忙，另有约会在先。我同他约好午夜时在一家小酒吧见面。……演出结束时已是午夜两点，酒吧门卫告诉我彼德刚走，他还告诉了我彼德是一个多么了不起的音乐家。"

"四五个月以后，当我在达喀尔的家中与朋友喝酒唱歌时，传来了一阵敲门声，我看到彼德出现在门前。"①

恩都尔是一位"黑色穆斯林"，所以他把这次会面不仅视为一种音乐家之间的诚挚友谊，也视之为一种朝圣般的行为。加布里埃尔在他1986年的热门专辑《这样》中请恩都尔出山，

取得了不俗的成绩。同时，在他当年的世界巡回演唱会中，每场演出的开头都由恩都尔露面而由加布里埃尔收场，从此之后，恩都尔日渐引人注目。斯汀等人纷纷要求同他合作。

1988年，恩都尔应邀与布鲁斯·斯普林斯汀、崔西·查普曼、斯汀、彼德·加布里埃尔等人进行了世界性巡回演出，所到之处，欢声如雷。恩都尔不再视自己仅属于西非，摇滚乐也再一次证明它不仅属于欧美。

在反种族问题上，摇滚更是民权组织之外最为坚决的力量，而从影响力上看，摇滚甚至超过了民权组织，成为人类良心的最最强有力发言人之一——（在《结束语》中，我们可以看到它在近期的反种族努力。）

围绕着摇滚的民族特性与世界性所展开的每一次围剿与反围剿的中心议题都无非是民族主义正当与否这一议题的分支。（鉴于种族主义已经臭名昭著，我们在此主要着墨于民族主义。必须指出的是，民族主义在某些极端情形之下，比如在遭遇外族入侵时，不失为一种最有凝聚力的号召。）

历史与未来的观念是西方人自认在19世纪之后从中世纪黑暗之中解放得最为彻底的领域之一。政治革命、工业革命和科学革命使哲人们乐观地认为历史与未来已经在握，剩下的问题无非是用什么样的术语来表达已经暴露无遗的历史法则。首选的工具自然是与自然科学的本性相一致的理性，在理性解释历史的基础上，人类的未来和有关未来的观念就可以像科学一样为人精确地把握，以至成为科学知识本身。自然，在这种大思路之下，也曾产生了许多被人称作乌托邦的设想和被称为“反乌托邦”的观念。其中既充满了飞扬的激情、完美

的推理，也四处是匪夷所思的想象，反正一时之间，有关未来的事无巨细似乎皆已在人类股掌之中。

但是，虽然有史家视整个19世纪和20世纪初政治思想的进展为“关于民族国家的理论”②，我们仍然应当指出，没有一个著名的思想家准确地预想到了民族主义的兴起和壮大。正是这一当初并未使思想家稍微多加注目的运动，却在20世纪的全部历史中扮演了最为重要的角色。人们将看到，被他们忽视的这一运动会使许多人失去自由、理想、家园乃至生命。而对19世纪的人而言，造成对民族主义忽视的原因可能正是因为它被视为天经地义。

隶属于某个被自己认同的组织或群体的观念也许的确是天经地义的，据说猿在向人进化的过程中，结伙成群乃是必不可少的。不论此说有没有充足证据，反正从古希腊的思想起，尤其是自柏拉图、亚里士多德以降，思想家们都认为这种归属感乃是人的自然属性的组成部分。不管最终所归属的是家族、部落、氏族、城邦、阶级、宗教组织、政党还是民族、国家，本质上都乃人之归属需要最终得以满足的不同样式。这种观念在马基雅弗利、维科、圣西门、黑格尔、孔德、马克思及其后继者处都可以看到。其中支撑起一个社会民族或国家的因素包括了共同的祖先，共同的语言、习惯、传统、历史，也包括了长时期内对同一块版图的拥有。这种基本看法是几乎所有思想家都一致认可的。不同的是对这样一个玩意儿的起源、本质、功能、前途等等的看法，比如它是“自然性”的还是“社会性”的；是暂时的还是永恒的；是有权全面控制个人的，还是只能具备有限权力等等。

但是，民族主义显然在这样一种简单的归属观念的基础上跨进了一大步，如E·B·怀特所说，它“对其皈依者有两大

魅力：一是先定的本土自足，此观念使人愉悦而满足；二是由此而使人产生一种个人优越感，因为自己是一个自成一体、和睦共处的地界的一员，这一地界与奇怪而遥远的他乡有天壤之别。”③在这种使个人满足的基础上，它也反过来视联合体的利益和国家民族的自决为最高的终极价值目标，其他的一切在必要之时应当全部放弃，甚至永远放弃。

在民族主义之前，任何一个民族或国家的成员自然都有着对其所在民族或国家的自豪感，爱国主义的传统在每一个稍有历史的国家中都是一笔不容忽视的遗产，政治上的民族自决也是被普遍认可的权利。但民族主义则显然与此不同，与民族自豪感和民族自决权相比，民族主义与民族国家相结合时有着更为强大的力量（有时在一个民族国家中也存在着所谓“小民族主义”）；尤其重要的是，它有着明显的意识形态特征，它确信个人对一个集体、组织的隶属并由此使得该人与其他组织（民族、国家）中人有不同的生活方式；民族、国家中人的个人特征、爱好之类也是带有组织特征的，且不能在其之外被理解；民族、国家的最终目的及其特性决定着个人的最终目的与价值取向。在民族主义者眼中，民族、国家还有着生物学似的目的，它有自己的发展目标，而这些目标具有至高无上性（如“民族的振兴”、“民族未来”、“国家形象”等），当其他目标与此发生冲突时，前者具有绝对的优先性，否则，便不足以抑止国家和民族的衰败和灭亡。同时，从个人的角色讲，除非他本着国家和民族第一的思路和方式去思考和行动，即遵从那被认为是最能体现人类本质的联合体的目标，其个人的人性也无从体现。因此，说一种原则、规范应当被遵循，并不是因为它会导向美德、快乐、正义或自由，或者因为他是被上帝、玉皇大帝、如来或其他权威所倡导，更不是因为自己通过思考认为

它是正确无误从而推己及人，原因只能有一个：因为他是我所从属的民族或国家的观念，对这种观念的思路乃至情感的认同，本身就是成功和快乐，是正确和正当的。因为它是个人的历史与未来之所在，是个人的存在意义之所在，是个人这片树叶的母体巨树。个人离开它之后，甚至连回忆都无处附着，遑言其它。

使民族主义观念不同于种族主义观念的也许是他对别的民族的这种自决性完满的默认。然而，民族主义与种族主义一样，认为一旦个人所不可分离地隶属的民族、国家的目标与其他民族、国家构成冲突时，应当让步的是对方而非自己，在必要之时，可以用武力迫使对方让步，如果并非政治之争，在经济、文化上也应当可以使用极端手段。想让外来者与本国本民族的一切具有同等价值，自然是痴心妄想。没有什么更为超越的标准，因为民族、国家就是最终的标准。这就是以民族的名义痛击摇滚的最终依凭所在。

这套观念在埃德蒙·柏克处可以见到一些端倪，至费希特处已经图穷匕见。然而，这一表面上武断至极的观念正是由于被乐观的思想家们认作必定短命之物，乃至后来反而被发扬光大。自 18 世纪起，这类观念往往被认为过于狭隘，思想家们坚信随着理性和启蒙之光的照耀，它势必烟消云散；随着经济与政治民主的到来，随着平等与博爱之势如破竹，随着世界贸易的开展，此类观念必定会被扔进历史的垃圾堆。

然而，在直至今日的历史中我们却看到，真正破产的恰恰是这种曾让人类激动不已的“世界主义”观念。且不说在政治、经济等诸多方面的论争、战斗（仅在冷战结束之后，世界上任何一个最危险的地区皆是民族主义和民族国家之内的“小民族主义”造就的），仅仅是文化的一个小现象的摇滚便暴露了

轻视民族主义的一大恶果。鉴于艺术一直是人类和平与大同梦想的最后避难地，对摇滚的这种攻击更令人难以气顺。因此，与这种狭隘相对立，我们应当扩大心胸；同时，更应深入探究这一观念得以产生的缘由。

伯林以他一贯的洞察力深刻指出："对一个社会的集体感，至少是对其精神领袖的伤害性打击，许是民族主义得以诞生的必要条件。"④他以法国对德国的打击为例分析了德国民族主义（也是世界上第一个民族主义思潮）得以产生的思想历程，这一分析大体适宜于所有民族主义者的产生历程，包括更为现代的民族主义者以及反摇滚者的心理。

其实民族主义的产生也是一种极为矛盾的过程，德国民族主义的产生自有外来的因素，但这种观念的普及也有各个社会中大体相同的原因，即对一种新的归属的追寻。传统统治集团和社会秩序在政治革命和工业革命中被瓦解，曾经在旧的社会生活中扮演过重要角色的"忠诚"也被"理性化"冲决而失却了对象，芸芸众生在社会及情感上的安全感消失殆尽，所谓"异化"、"漂泊"及"无序"感油然而生。对一种对应于过去程序中的价值观念的需求必然产生。于是，某些人选择"新大陆"以求再生，某些人坚信革命可创造新世界，自然也有些人渴望复辟或所谓"复兴"，形形色色的党派和主义一时蔚为大观。而被指责为使人的归属感受到伤害者，既包括外来之敌，帝国主义侵略者，也包括本国的剥削压迫者或无人性的科层体制、工业机器等等。但对那些没有特殊信仰，不在特殊党派而只剩下彼此共同的传统、语言、版图、历史的多数百姓而言，在一阵阵腥风血雨或浓烟酸雾之后，发现毕竟还有另一个联合体居然越来越明显，而且比其他主义和政党，比革命和启蒙都还来得实在，这就是民族或国家。它终于被视为可以取代教

会、王族或其他权威的最后合法领主，使人们在归属感上曾受到的重创得到了平复。(由于现代国家莫不与党派、主义、科层制、工业革命，以至革命、权威等相关，这种“平复”实在是一莫大讽刺。)

这种认同感终于形成了一种巨大的力量，历史证明这股力量比任何党派、主义的力量都要强大。毫不夸张地说，自19世纪以来的任何一种历史大变动如果没能得到它的相助，必定已归于失败。然而，这也正说明了这股力量的盲目性，似乎任何一个打着民族或国家招牌的人都可以利用这股力量，所以我们可以看到，在西方正是民族主义倾向的努力使现代民族国家最终得到了确立，所谓“现代化”也才得以起步；而在明治维新前的日本，在20世纪初的中国以至今日的非洲，反“现代化”的最强有力力量却也是从西方传来的“民族主义”，比单纯的民族自豪感或排外情绪严谨、深刻许多的民族主义。

正是由于民族主义具有极大的号召力和可塑性，正是由于它是一种“广谱高效”镇痛剂，它之被用于攻击摇滚当不会出乎于对18世纪以来人类历史稍有了解者的意料，因为摇滚的确可能构成一种对传统文化的“伤害”(这种“伤害”对几乎所有民族、国家都同样适应，所谓摇滚与儒家传统相背，故而不易为中国人接受的说法并不准确，它无法解释正是在中国，摇滚所受的打击相对而言恰恰最少)，但这种伤害与其说是现实的，不如说是想象的；与其说是针对国家民族的，不如说是民族主义者自我或主动开发的。事实上所有的民族主义者都有意无意地认识到了这种“伤害”对唤起所谓“民族自尊”的重要性。抛开世界上日渐激烈和复杂化的民族争斗不谈，至少在摇滚之上施加民族主义的压力乃是一种盲目的仇恨，我们可以肯定，一些人出于民族主义立场对摇滚的敌视，无非是通过

仇恨而促进相互结合的欲望，而这种欲望在极大程度上并非因为摇滚这种文化形式能够对一个民族、国家造成多么巨大的现实威胁，而是因为这种欲望本身就是无能和懦弱、自卑的表现，而由这种无能、懦弱和自卑所投射出来的巨大破坏力量，并不具备心理分析知识的人都可以观察到。

这种仇恨或许可以缓解"被伤害"感，或许可以缓解无能和懦弱感，甚至可以缓解负罪感，然而，如同民族主义本身可以成为一种目的、一种终级价值一样，仇恨本身也是如此，它可以使人忘却起点。因此纪德才说，"民族主义者有大仇恨，而只有小爱，他无法压抑对死寂之城的嗜好。"⑤而卡尔·波普尔则说："很少有什么信条比相信民族性原则的正义性制造更多的仇恨、残忍和无谓的痛苦了。"⑥

在充满着生存危机的地球上，民族国家之间的争斗在可见的未来看来是难以避免的，然而非得过于强调你争我斗的观念才是真正爱国？世界大同的理想真的那么虚伪？真心祈求四海一家与鼓吹任何条件下民族利益都有至高无上性，谁更有良心？仇恨使人盲目，一个极为现实的事例便是第三世界的发展，鉴于至目前为止的现代化过程决不仅仅是经济及社会变迁，而且也必然包括着"文化侵略"或所谓"文化殖民化"的过程，这本身就会引起或加剧仇恨。一旦连这些国家的民族主义者也意识到，现代化居然被某些食洋不化者视为"西化"，这种仇恨便更加难以化解。第三世界所有国家的知识分子都在追寻着一种"必要"的西方文化和"不必要"的西方文化的标准，在每个国家的统治者眼中也都各有自己的一份"黑名单"(其中大都包括诸如摇滚一类的文化产品，其间的差别无非是在有些国家"张榜公布"，有些国家只"内部掌握"而已)，然而，如果是因此而走上了反现代化的道路，岂不是恰恰最大地有

损于民族、国家的利益？因“文化霸权主义”和“东方主义”之类口实之争而因噎废食、坐失良机不才正会遗患后人？

由于仇恨而导致的联合自然使个人的归属感得到了最为彻底的满足，但也是个人责任的最后放弃。一个人的个人好恶尤其是个人仇恨固然可怕，当他放弃了个人的好恶而融入民族国家的仇恨时却更加令人生畏，这就是为什么站在民族主义立场仇视摇滚者说他个人对摇滚并不反感的原因。但这同时也是今天在南斯拉夫及世界各地以民族、国家的名义放纵杀欲者的最终动机。这种仇恨有一个动人的名字，在其中个人却没有别的自由，只有一种毫无顾忌地仇恨从而毫无负罪感地摧毁、破坏的自由（必须指出，在摇滚狂热中，我们也偶尔可以见到类似的放纵，但相对而言，其破坏性和目的与民族主义的“义愤”相比却是小巫见大巫）。这是一种有别于匹夫之勇的“民族力量、国家力量”，是希特勒所赞叹的有牢固“稳定性”（即不会“发挥失常”）的摧毁力。正是因为民族主义的可怕，爱因斯坦才称其为“心灵麻疹”，而弗罗姆干脆视之为我们时代的乱伦形式和精神错乱。

从某种意义上说，种族主义乃是比民族主义仇恨更甚的一种姿态。如果说民族主义对其它民族的自决性还有所承认的话，则种族主义乃是在夸大种族对立的基础上对自己种族的极端肯定和对其它种族自决性的完全否认。在民族主义的立场范围内，当各民族的利益冲突产生时，民族主义者固然可以坚持自己民族的优先性，但从逻辑上讲，这一立场显然无法消除思想上的“战国”状态。因此，不少思想家为谋求从根本上解决这一问题而提出某一民族或种族从根本上是比其他种族优秀、优等的，他们的目标是更加绝对优先的，优等种族更加接近人类的真正目标。这正是费希特在晚年所表达的思想。在

黑格尔的历史国家观念中同样可以觉察出这种倾向。但在黑格尔那里，人们起码还难以划分他究竟是因为德意志民族的落伍忧心如焚才具有如此看法，还是真的按照某种只有精英们才能认识到的客观标准才得出结论。然而，对理查德·瓦格纳这位音乐天才而言，对阿尔弗雷德·罗森堡这位历史的重新归位者而言，甚至对马丁·海德格尔这样的哲学大师而言，雅利安种族的优越性是不容分说、乃至不证自明的。自然，对希特勒而言，种族之间的生存竞争、种族混合导致种族退化之类观念更是难以颠扑的绝对真理。可叹的是，虽然希特勒和他的理想灰飞烟灭，但被誉为自由民主希望的美国(和今日的新纳粹)依然死抱着这类据说是从达尔文主义中推演而出的观念。对即使是身处二战前的德国和50年代美国的真正具有理性和良知的人而言，他们所能看到的却并不是这种观念中有什么科学依据或现实凭证，他们所看到的必然是比民族主义者更强烈十倍的仇恨之火，可怕的仇恨之火，疯狂的仇恨之火。因为同民族主义的一定条件下的仇恨不同，种族主义的仇恨将其他族种看成先天的恶魔，它的仇恨所指不仅限于对他构成现实威胁或伤害者，也不仅限于自卑，它可以朝向任何最无辜的族种和群体、个人。它无端地诬其他种族之人为罪恶，视他们为魔鬼，这使得仇恨产生得更加容易也更无负罪感，因为对那些已经被设定为劣等而堕落之人，仇恨成了一种必须具备的姿态。

然而，充满着仇恨和摧毁力的群体不会有片刻的安宁，惟其因为它是“无私”的仇恨，其动力更会源源而来，从而埋藏着毁灭他人他物和自我毁灭的无穷可能。摇滚可能无力制止这种仇恨，然而，它可以揭示这种仇恨最终的结果是对仇恨者自己的不祥。尤其重要的是，战火纷飞的萨拉热窝也依然有着摇

滚乐手在乞求和平而未披挂上阵，南非和德国的白人摇滚乐手也站在了反种族主义的最前列，表明人类却也并非毫无希望。也许，对消减民族国家种族之间暴戾之气的摇滚不再大施杀手，正是人类平和未来的下一级台阶？

① 《滚石》,第591期,1990年11月版,第26页。

② 此说以乔治·萨拜因的《政治学说史》最为典型。可参见该书下卷,北京,商务1986年版。

③ 丹尼尔·B·贝克尔编:《政治语录》第144页。

④ 以赛亚·伯林:《反潮流》,第346页。

⑤ 丹尼尔·B·贝克尔:《政治语录》,第144页。

⑥ 卡尔·波普尔:《猜想与反驳》,上海译文出版社1987年版,第526页。

第 七 章

激情之旅:自我的废墟

If a prayer today is spoken
Please offer it for me
When the bridge to heaven is broken
And you'er lost on the wild wild sea
Lost on the wild wild sea…

——STING "THE WILD WILD SEA"



摇滚现场表演是最早被置于重炮轰击之下的摇滚现象之一。1955 年 3 月，美国康涅狄格州纽黑文市的几个年轻人在一场摇滚音乐会后发生了争吵，其中几人后来被拘留。此事成为以"秩序"的名义向摇滚开战的滥觞。当地警方的一名负责人就此宣布："在快速摇滚节奏中，青少年们会完全变成疯子。"

1956 年《纽约时报》的一篇报道将纽约的一场摇滚音乐会描述成一场狂乱，从此之后，摇滚行当所遭到的最猛烈的攻击不再是其"淫猥的歌词"，而是频频举行并越来越走红的现场演出。

1956 年 3 月，"骚乱"在麻省理工学院升级。一共有 3000 人花费了各自的 10 美元参加一场摇滚乐会，这帮年轻哥们都以为可以彻夜共舞，但演出场地却过于狭窄，听众随着节目的进行离舞台越来越近，在场的 7 个警察害怕出事，要求将节目减半。组织者照办之后，听众愤而掀翻了几张桌子，20 名警察飞奔而至。9 分钟的骚乱换来的是全美国对摇滚又一场大攻势。

然而，"秩序"的前所未有的挑战者却是全世界第一部摇滚电影——《昼夜摇滚》。这部 1956 年由哥伦比亚广播公司摄制的片子只有极少的情节，比尔·哈利、"彗星"、"本垒"、艾伦·弗雷德则在片中轮番上场，或唱或侃，76 分钟的短短时间将摇滚乐现场演唱会气氛展现得淋漓尽致。

这部片子当年 10 月在美国上映，多数人只是抱怨其中鼓掌和跺脚的镜头太多。唯一的例外发生在明尼阿波利斯，那儿

的一帮年轻人在看完电影之后过于激动，在影院之外脱衣起舞并打破了几家商店的玻璃，警察闻风而动将其驱散。从总体上说，美国人似乎是安静地接受了它。

然而，在保守主义的故乡英国，《昼夜摇滚》使得英国佬昼夜难以安宁。这部电影在英伦三岛引发了无数场“骚乱”，使难以计数的人遭到拘捕。从来不曾见识过摇滚乐现场演出架势的英国青年对该片趋之若鹜并为之疯狂。

伦敦是疯狂之飙的第一站。在当地的一家影院，银幕上刚刚响起第一首歌，观众便开始扭动身体；几个把银幕上的歌声称作“乱吼一气”的警察试图让观众安静下来，有两个年轻人却大加嘲笑。这两名青年成了最早被拘捕的人。在伦敦西区的一家影院，100 多人因为随着片中音乐起舞而被逐出影院，于是他们在街上大喊大叫，警察赶到之后，数人被罚款。

“骚乱”在四处蔓延。在曼彻斯特，50 名在影院中起舞的年轻人被警察拘留，电影中途停止放映，其他上映该片的城市也出现了类似情形，以至于女王伊莉莎白也震惊不已，她专门让人将拷贝送到她在苏格兰的庄园加以“研究”。

布莱克浦市政当局被各地有关“骚乱”的报道吓懵了，他们成了第一个禁映该片的城市。随后，普雷斯顿、伯明翰、利物浦、贝尔法斯特、布雷斯托等地先后发布禁令禁映《昼夜摇滚》。

稍微安宁的摇滚世界再一次动荡不平是在两年之后。1958 年 5 月 3 日，艾伦·弗雷德主持的“响亮节拍”巡回演唱会在波士顿剧场开始第一场操练，5000 名观众齐聚一堂，20 位警察坐阵监督。唱到精采之处，但见数十青年扭动起舞，另一些则往座位上站。警察于是大开全场灯火试图阻止这一行为，弗雷德则不满地在台上说道：“看来波士顿的警察是不想

让孩子们乐一乐了。"场内令人扫兴，场外更令人沮丧：一共有15个人在附近遭到小流氓的洗劫和殴打。虽然波士顿剧场一带是远近闻名的是非之地，类似事情时有发生，但此次事件自然被算到了摇滚的头上。对摇滚的怒潮又一次铺天盖地而来。

两天之后，波士顿市长约翰·海因斯宣布，禁止再在公共场合举办类似音乐会。效仿者接踵而至，纽约禁止了弗雷德原定于5月6日的演出，纽黑文、纽瓦克也驳回了他对该地禁演令的上诉。在华盛顿特区也下达禁令之后，马萨诸塞州参议员威廉·弗来明干脆提交了一份"可下达禁令的"乐队及个人的黑名单。

"秩序"的天然维护者——"权威"们则纷纷出马，用形形色色的理论和词汇为禁令辩护，向摇滚开火。加勒特·伯恩宣布，青年人的"骚乱"在很大程度上是因为主持人"在其频率上施放了感情TNT"。精神病医生J.布雷斯兰则认为摇滚乐是"食人部落"的音乐，是一种"商业病。"

澳大利亚批评家萨姆·邓恩更是将摇滚称为"卖给学生和青少年的音乐大麻"，是"粗暴、野蛮、充满兽性的"，它会使人形成"粗鲁蛮横的感情。"

《纽约时报》则认为在19世纪的美国也出现过类似摇滚的局面。当时，试图用"复兴大会"将宗教带到新边疆的作法也曾导致了"大量摇头晃脑、拍拍打打、没完没了、节奏强烈的赞美诗"；而像摇滚这样的"现代疯狂"唯一的不同之处无非是可以用更多的传播媒介和广告手段以更快的速度在大众中扩散。

《音乐杂志》则耸人听闻地宣称：西方文明将因摇滚的公然挑战而崩毁，因为这一音乐是奴隶、文盲和无道德者的音乐，听摇滚乐的青年"显然被丛林节奏推到了无法无天的境

地，或是被极大地煽动起性与暴力的倾向(黑奴就曾经如此)；或是将其当做打破禁忌、无视规矩的借口，它本身就构成了对青少年道德的威胁，刺激他们做出越轨行为……我们可以断言，每一越轨行为都受到摇滚乐的影响这种说法是完全正确的”。

然而摇滚依然阔步向前。到 60 年代，年轻观众们依然成群结队地扰乱“秩序”并让“权威”们神经紧张，而且他们的队伍愈发壮大、声音更加洪亮、动作更加夸张。在人类当代史上，只有政治集会和体育活动曾在公共场合会聚起如此巨大的人群，引发如此剧烈的情绪。

在纽约无线电城音乐厅，观众对摇滚明星的巨大欢呼声响彻云霄，许多人担心屋顶将会倒塌，一边是越来越多的禁令，一边却是更多的演出，60 年代的最后 3 年，虽然有 18 场准备就绪的现场演出被明令禁止，却依然有 250 万人出席了 30 场大型露天演出。

1963 年，在“披头士”的格拉斯哥演唱会上，35，000 名观众一共损坏了 100 多张座椅，其跺脚蹦跳之举更是让整座音乐厅震颤不已。格拉斯哥市财政局长理查·布坎南于是将摇滚称为“无法容忍的野蛮玩意。”在议员们乱轰轰一阵你方唱罢我登场之后，格拉斯哥市的摇滚迷们在接下来的数年中不得不到本市之外去过其“现场”瘾。

“滚石”更是“秩序”和“权威”的大敌。1964 年在伦敦温布利体育场 8000 名观众发生“骚乱”，30 名观众被捕。在曼彻斯特和利物浦，年轻人们将舞台冲挤得轰然坍塌，而在新布莱顿有 2000 人瘫倒在地，50 人因斗殴被驱逐出场。在缭绕着《蓝色多瑙河》优雅之声的乐城维也纳，154 名狂热的“滚石”歌迷被当场拘留。在华沙文化宫，少数党政要人及其子女占据了为

数不多的座位，2000 名歌迷因此聚集门外，米格·贾格尔过意不去，向他们免费赠送唱片。这一善举使人群大乱，警察不得不动用了催泪瓦斯和高压水龙以驱散他们。

70 年代已经进入青年期的摇滚依然因诸如此类的混乱而处于被禁、被打击的境地。1975 年 2 月，“莱德·泽普林”的波士顿演唱会被该市市长凯文·怀特发令禁演，因为 3000 名平均年龄只有 14 岁的狂热歌迷给市体育馆造成了约 3 万美元的损失，并使随后将举行的冰球比赛被迫延期。而在纽约中心公园沃尔曼溜冰场连续举办了 9 年的“谢弗音乐节”在该年也被告之另寻宝地，公园负责人称该冰场年久失修，但又称该摇滚音乐节在过去几年里“造成了数百万美元的生态损失”。哈特福德市也于同年禁止了艾利斯·库柏的演唱会，因为许多狂热的听众没能买到票而在一座剧场的金属屋顶上打开了一个大洞以跳到天花板上，造成了数千美元的损失。

然而，这一切与 1979 年的辛辛那提悲剧相比都算不上什么重大损失。该年底在辛市河畔体育场举办的“何许人”演唱会安排在晚上 8 点开始，该体育场勿须对号入座，先来者自然可坐好位置。下午两点一刻，体育馆外已经排成了长龙，到 6 点一刻，8000 名持票者已经在馆外聚集，推推搡搡、磕磕碰碰时有发生，虽然警察建议提前放观众入内，但体育馆及演唱会主办人坚持要到 7 点才开门。于是，在放人的一刻，蜂拥的人群拼命向中心舞台冲击；8000 人的庞大人群却只有一个入口，终于造成了 11 人惨死的悲剧，其中 4 人为成年人，7 人为青少年。伤者不计其数。而“何许人”和绝大多数观众直到演出结束还对此毫无所知。

虽然事后大多数人认为这一悲剧的发生与座位安排方式和入场时间安排关系更大，但摇滚却依然难逃其咎。自然，“何

许人"随后的演出立即被禁。《纽约时报》则以《摇滚是否暴力音乐?》为题,巧妙地点出了主题;而约翰·G·富勒则以此为例在他的著作中称摇滚"可以引发对生活和建设的意愿造成巨大损害的心理和情感变化。"

直到80年代,人群控制难题依然是摇滚屡屡挨禁的原因。1981年,美国俄亥俄州的纽瓦克便因此而禁止了拟在该市一家公园举办的演唱会。而在1983年加州迪瓦尔为期三天的美国音乐节上造成44人受伤,87人被拘留,一人因吸毒而死后,当地一位法官将这类地方称为"纯粹是动物园"。同年,在黛安娜·罗丝在纽约中央公园的演唱会上,由于一帮小青年公然抢劫财物而引发了一片混乱,纽约市府决定严禁在此举办类似演唱会。这一禁令直到1991年保罗·西蒙那场平安的演唱会时才被打破。

然而,保罗·西蒙演唱会的平安并不意味着90年代的摇滚乐演唱会已经归化为圣诞夜弥撒。虽然"骚乱"再也不像过去那样频繁,但其激烈程度依然不减当年。1992年10月,当"枪炮玫瑰"、"金属"与"背信"乐队联手进行24城市巡回演唱时,在加拿大的蒙特利尔市,因"金属"乐队的主唱赫特菲尔特被舞台装饰柱爆炸烧伤而送往医院,"枪炮玫瑰"主唱阿克斯尔·罗斯情急之下嗓子嘶哑,难以为继,演出匆匆结束。狂热的歌迷将未能在演唱会上尽情发泄的满腹不满倾泻到了警察和路边的汽车、商店之上。其结果是10数名观众和3名警察受伤,12人被拘留。摇滚乐又一次陷入了同样疯狂的火网之中,曾经因粗暴对待"滚石"歌迷而臭名昭著的该市警察更是咬牙切齿,对所有摇滚乐队大加诅咒。一家地方报纸则干脆将"惹事的"几支乐队称为"四处乱窜、无事生非的半疯"。

而在90年代初的中国,刚刚起步的摇滚乐队一度被当作

“不安定因素”而被迫处于地下状态：即使在他们偶尔露面的今天，在每一次难得的演唱会上，我们便会看到那些比一般观众“疯”一点的青年总是会很快受到警告或者干脆被带离现场。可能正因为如此，中国的摇滚乐演唱会还从未引发过“骚乱”。但任何一个到过崔健或“唐朝”等乐队演唱现场的人都会对中国观众也会爆发出那种近乎疯狂的情绪没世难忘。在1990年的“亚运之光”演唱会上，正是这种并未导致“骚乱”的“疯狂”本身就已经使“唐朝”在出场一次之后便被禁演（这是几乎每一支中国摇滚乐队都曾有过的经历）。中国人以歌迷的“不过瘾”为代价成功地维护了演唱会的秩序，但即便如此，对摇滚乐引发“疯狂”表示难以容忍和理解者依然大有人在，许多人据此而将摇滚乐理解为“飞沙走石、昏天黑地，能使人疯狂”。1993年初，当美国一支三流乐队“南方派”为北京申办奥运而义演一场时，大大小小的官员们到场之后“频频含首”自然就成了新闻。由此，在《中国青年报》上，对摇滚乐作“能使人疯狂”观便成了“一种可笑的偏见”。

然而，从摇滚乐纷乱的“骚乱”历史而言，那种理解却并不为过，大可不必文过饰非。“南方派”毕竟代表不了摇滚。值得探究的恰恰是“骚乱”及其压制者拳脚来往之间的丰富意蕴。在“秩序”的大旗之下跃马压制真正“群众的反叛”的，无非是权威们以理性铁律攥成的铁拳，而“群众”赖以反叛的基石则是在一切“骚乱”中皆可窥见的集体激情。在摇滚的“骚乱”及其压制之间，又都隐藏着双方各自未能觉察的悖论。这一悖论可以最简单地表达为：以自我的发现成就了自我的消亡。

在世界近代史上，“群众的反叛”催生出的恰恰是被称作

"个人主义"的东西。这一点虽然出乎伯克的意料，但却是托克维尔不得不承认的。事实上，如果没有对上帝和国王的摧枯拉朽的一击(起码是对其"合法性"的怀疑)，所谓"自主"从根本上就难以产生。这就是为什么海耶克坚持真正的个人主义始于洛克的原因之所在。

然而曾几何时，"自主"变成了"自制"。这首先是因为个人主义并非像中国人常常望文生义对其所作的理解一样，是个人的为所欲为。事实上，无论对个人主义作出怎样积极的理解，真正的个人主义者必然坚持的最后一道防线便是个人的对等原则，亦即虽然个人具有神圣不可侵犯性，但这种对个人的尊崇应当被运用于每一个个体；任何对自我的思考、判断、决策行为妄加干涉和破坏的东西，都是不合理、不道德的，但任何一个对别的个人妄加干涉和破坏的个体，同样不合理、不道德。而对此作出保障的一是律法，一是"自制"，在此我们看到的是悖论之一：律法和压制本身就是自我的意愿；悖论之二："真正的"自我是自制的。

当洛克断然宣称个人先于社会，社会无非是追求最大利益的个人的契约行为的结果时，律法还只是抽象的外在物；然而，当卢梭认为由于每个人贡献了同样的份子给社会，因而社会不会伤害个人时，当康德以律法是个人自由意志的立法者为由，宣称放弃一切妄动，循规蹈矩才是真正的自由时，我们看到了"自制"观念的最终基础。这种被视为"深刻"的逻辑推演也是许多自称是"个人主义者"的人也同样热衷于压制和鄙视摇滚乐一类大众文化、反感其所引发的"疯狂"的最终基础。

而使更多绅士派人士远离并恼火摇滚的，是落实于每一个人身上的"自制"观念。如果说在19世纪以前，"理性自我"与"激情自我"的分裂还只是一种空想的话，弗洛依德及其后

继者对人类心灵中黑暗王国的发现则使其成为了"科学"。从黑格尔到荣格，从华滋华斯到爱默生，从莎士比亚到尤金·奥尼尔，从《公民凯恩》和到《红高粱》，这一两种自我的思维定势超越了思想纷争和时空界限，成了人类思想中常存的基本事实或假设。它以人类历史和个人经验中曾经有过的从无知和愚昧中解脱出来的事实为出发点，认定这种获得解放、学得知识的自我才是"理性的"、"真正的"、"更高层次的"自我，是"自主的"、"非他人导引的"自我。而那种为情绪冲动所主宰的、疯狂的、激情难以自制的、相互模仿刺激的自我则被判决为"低层次的"、"不负责任的"、"他人导向的"、"不真实的"、"疯狂的"自我。由此，深陷于摇滚现场的狂热气氛而不能自拔者，无疑是受后者的控制而走火入魔，自然应当用"真实自我"格杀勿论。这就是摇滚在引发"骚乱"后所遭受攻击中，"疯狂"、"无法无天"、"野蛮"等字眼出现频率最高的原因所在。

然而此一判决和格杀方式远非完善或合理之举。如果说因摇滚而"骚乱"的青年作为个体的破坏举动勉强可以用此类判决以明了是非，则反摇滚合唱中将此标准从"自我"上升至摇滚本身，从而宣判摇滚本身的累累罪状，便显然是以主观界定的抽象的更高"自我"将其他一切"自我"宣判为"低等"、"疯狂"的自我，这恰恰是为"自我解放"而设定的两种自我观念的异化；它也破坏了作为理性个人主义前提的平等原则，而自觉走上了维护不平等状况之路。

尤其令人不安的是，人类的全部思想史和政治史（尤其是中国这样一个有着几千年视"人欲"为"天理"对立物的封建传统国家的历史）都已证明手握权柄或自恃真理在手者往往（必然？）由此走向专横残暴之路却心安理得。不是吗？教皇可以宣布异教徒们是被蒙昧掩住了双眼，使自我不幸地远离神的

荣耀而沦为“行尸走肉”;政客可以翻手为云覆手为雨,“初一十五不一样”,因为大众在日常经验中迷失了“自我”,只有他才懂得别的“自我”真正需要的一切;学术权威则可以对背离“真理”走上邪路的叛逆当头棒喝,痛斥他“丧失理性”;“秩序”的代理人自然更可以视引发“骚乱”的摇滚之类为“陷入疯狂”。尤其让他们舒心的是,当他们以“真正的自我”、“理性”、“秩序”为名痛打、压制、摧残被判决为“丧失真正自我”者时,他们可以理直气壮地高喊,这一击是为了人类的前途,那一击是为了社会的安定,而全部的打击则是为了使受打击者找回真理和“真正的自我”,这无疑是父母对儿女的爱。1969 年 12 月,在加州奥特蒙特音乐节上,组织者误用了当地恶名昭彰的飞车党徒“地狱天使”为保安人员,结果造成了杀死观众的可悲事件。“地狱天使”们以“秩序”的名义对观众凶狠地追杀,其疯狂程度比摇滚观众的狂热有过之而无不及,一如反摇滚斗士们猛扑摇滚的疯狂比观众的狂热更加令人胆寒。我们不禁要问,那所谓“真正的自我”和“自制”何在?

这种看似荒诞的情景及其后深藏的悖论,已经在人类的历史上长存了难以计数的时日,它才是每一个真正的自我应当认清的真相。在一瞥它的惨痛表情之后,人类应当学会容忍那易被判决为“非真实自我”的一切,或许更进一步,不要轻易使用这种判决及处罚(说到底,人们迄今未能找到“自制”、不疯狂的自我才是真正人性的充分理由,否则,他们大可不必制造出如此众多的压制手段来)。破除这一悖论的途径固然要依赖于社会的不断进步,但回到自我发现的最初,为每一个自我保留足够的自我判断和行动空间,为各种看似迷途的探索留出余地,暂缓判决,似乎是最为基本和无害的决策。

自然,“骚乱”所带来的暴力本身,即使在最为个人自由张

目的罗伯特·诺齐克一类人看来，也是“最弱意义”的国家拥有充足道德理由予以直接干预的行为，摇滚作为一种本质上具和平文化特质的东西，居然不时成为“骚乱”之源，的确令人感慨系之。而如果我们寻找这一“骚乱”之后的集体激情之源时，必须面对的是又一个困扰着摇滚的症结：那些以个人“品味”为最初理由加入摇滚乐迷队伍者，最后却成为了他人、集体情绪的狂热一环。这虽然并非唯一存在于摇滚中的现象，但唯以摇滚与政治和体育中类似场景最为典型。

托克维尔曾经细致地观察到，当独立的个人意见不再依赖宗教、传统和权威时，他就必然会从同类、从公众处检验自己的判断。“于是，相信群众的趋势将会增强，并逐渐变成支配社会的观点。”①而菲立浦·斯拉特则在他那本畅销百万的《追寻孤寂》中撇下一句“信不信由你，造成众人一致的正是个人主义”之后列出了他不喜欢的这个主义所造成的对人生而俱来的合群、义务与依赖三种欲望的破坏（反过来又变成了对其的更大激发。）②由此，即使是反对诸如摇滚造成的集体“骚乱”这类行为的正人君子，所怀的也无非是像老处女对自己床下的色魔那样的恐惧，因为他们长期处于“自制”形态的内心深藏着同样的三种欲望。毫无疑问，这有助于我们理解摇滚及类似狂热的基础何在。

然而，一个文质彬彬的中学生和一个一向谨慎的经理助理为什么同样卷入一场因摇滚而引发的“骚乱”并毫无愧意，使得探究这类集体性激情究竟源于何处成为必要。

其实，曾经身陷狂热并参与过“骚乱”一类行为者的心理表明，与其说他们在狂热的过程中丧失了“理性自我”而受制于“激情自我”，失却了“自制”，倒不如说他们完全没有了自我。置身在一种往往并非有备而往的狂热气氛中，弃绝自我的

冲动可以来自许多不同的动机，可以是对日常压力的单纯宣泄（这种宣泄常常被称作社会不满的“安全阀”；实际上我们也可以将摇滚或体育“骚乱”视为政治或宗教“骚乱”的“安全阀”）；可以是对自我现存状况的鄙弃；可以是潜藏或曾经以其他方式表现出来过的憎恨；可以是一种在任何场合都可能爆发的凶残个性……然而无论动机如何，人们常常可以见到的情形是：在一种集体性的激情中，中国式的“法不责众”观念是普遍存在的。正是在这种情绪之下，个人责任荡然无存，相反，交出个人判断力和自我约束力成了加入狂欢式气氛必须付出的代价，个人只有打破文质彬彬或谨慎行事的保护外罩才可能得到集体激情的容纳，也只有将个体的独特性和差异性全部无情地砸烂才能使个人有融汇于集体之中的放松感。反过来，正是这放弃自我者数量的多寡，才决定了集体的大小和集体激情狂热的程度。由此，集体的疯狂成了个人的疯狂，集体的冒险变成了个人的冒险，集体的“荣耀”也成了个人的荣耀。即使当某一瞬间出现了冷静的自我意识，他也只会因身为具有强大摧毁力的团体中的一员而倍感自豪。

“骚乱”能手——“滚石”灵魂贾格尔就曾经回想过自己为什么会身陷疯狂而又激发疯狂：

“我在台上有一种十分奇特的感觉，我觉得全部的力量都来自于观众，他们想要从生活中得到些什么，而他们想要从我这儿得到。我常常会把麦克风砸烂，是因为我感到在台上的我已经不再是一般的我……我要激发观众，我当然要这样干，我竭尽全力、想尽办法这样干。”

贾格尔的自白实际上道出了集体性疯狂的全部机密，包括我们不只从摇滚“骚动”中所能看到的“表演感”。当一场“骚动”被参与者融汇进表演的激情时，“骚动”本身往往成为一种

自我可以参与其中的戏剧。一方面，现代传播媒介一天天强化着这种感觉，电视、报纸及广播使一场摇滚“骚乱”、足球“暴动”或一次学生示威成为众人的焦点，往往会让参与者更有“勇气”投身其中。而如果在行动的当时就意识到表演性质时，其言行往往会变得更加夸张，一如聚光灯下的话剧演员迥异于他日常的言行。而更可激人疯狂的，则是人为的鼓动所激发的参与者的内心想象。在五光十色的现场宣传气氛之下，在相互激励的喝彩声中，如果再加上一两个“不安分”者的鼓动，即使头脑清醒、谨小慎微者也会被一种“创造历史”的冲动或“抛开一切”的借口所裹挟，在“世界都在注视着”(托德·吉特林语，他曾经以自己的学运经历为博士论文主题，深入探讨了这种“注视”情结的消极性作用。)的神圣表演感的促使下走向一浪高过一浪的狂潮。

在“集体”形成之后，伴随着节奏一致的鼓掌和跺脚，抑或是“骚乱”到极至的乱砸乱扔行为的，是维系“集体”的相互模仿行为和对“集体”行动的服从。观众对在每场摇滚乐中已成定式的那些手足动作和大呼小叫的相互模仿，一如政治或宗教狂热中对仪式和规范的遵从，是消失自我使集体强盛的必要步骤。一个在狂热呐喊中手足无措的中年男子是我们在摇滚乐演唱会常见到的情形(我在“呼吸”的卫华使劲呐喊时见过一个抱着双臂漠然四顾的40来岁男子，也曾见过在其小孩紧随崔健高喊“一、二、三、四、五、六、七”时以手托额、焦躁不安，轻摇其头的父亲)，他的尴尬源自于他不愿模仿，而模仿是解决类似尴尬和难以决断难题的易如垂手之举。但模仿同时也造成了“集体”的可塑性和易变特征，所以当“骚乱”因当时当地的条件而成为可能时，人们根本就来不及判断他人的行为是否合理。

从本质上说，一个由失却全部自我组成且由表演感和模仿、服从所联结的“集体”必定是激情澎湃的，人们不大可能成批地心甘于将自我消融入一种毫无刺激性的死水般的安宁和平静之中，“集体”中的一致往往需要热情和狂热来支撑，这是许多青少年在需要正襟危坐的交响音乐会或只能叫一声“好”的戏曲晚会之后大呼“不过瘾”的根本原因。摇滚乐观众之类的临时“集体”所忠诚的原则与其说源于逻辑原则，不如说源于感动，因而他们所需要的是以激情的火花短暂地燃烧自己。与政治或宗教运动相比，这种激情持续得更加短暂，从而也更容易在瞬间走向极端，否则难以迅速聚合力量和形成默契，也难以震撼整个“集体”和全部成员。正是由于许多歌迷抱着一种迫不急待的心情，抱着一种唯恐今夜“不过瘾”的心情齐聚一堂，贾格尔一个流里流气的手势、“何许人”猛砸吉它的举止、迈克·杰克逊挺动下腹的舞姿、以至于中国某个摇滚乐队吉它手情急之下一声“傻×，你们怎么不站起来呀”的吼声，都可以构成点燃已经四处洋溢的激情炸药的导火线。至于这种激情转化为疯狂之后将会导致的后果，则由于几乎每个人都自愿地奉献了自我并被狂热所席卷，早就成为毫无意义的问题了。

这种狂热本身有无意义不可一概而论，但它绝对应当在它跨向暴力和对他人伤害的关头立即止步。而达成这种止步的前提似乎正是对它的本质和特征作更深入的理解。解除这一集体性魔魇的密码同样是在于绝不轻易地交出自我，或者更加坚决地：在任何条件下都不交出自我。当狂热的根源和动因被找寻到时，对它的控制和消除便有了基础；尤其是促成集体狂热的个体于此有所体会时，狂热本身并不可怕。

而针对摇滚狂热所发的诅咒，恰恰却未能对这一狂热作

更为深入的理解，因此它便只停留在了仇恨的水平，而仇恨，一如狂热，也恰恰造成了毫无自我可言的大联合；而惟其因为打着“理性”、“秩序”和“自我”的旗号，它变得比疯狂和“骚乱”本身更为邪恶，而且丝毫无助于人和社会的健康。不走替人决断一切的极端，也不走放弃自我的极端，这是“骚乱”与反“骚乱”的残垣断壁为我们昭示的一条看似容易的行事之道。由于它需要更多的容忍，同时又意味着独自背负选择的压力，它既反对独断专横，又反对犬儒作风，因而绝不像其表面所示那样可以易如反掌。然而，如同历史上许多心灵都曾面临过的独断暴政与乱世暴民的抉择一样，凡视其为必选其一的二难抉择者，其实反而容易，但许多大师也曾失足于此；最难从而也最富挑战性的恰恰是能在其中踏出能用自己的名字命名的羊肠小道。时代与文明的进步并没有使这种抉择变得更加容易(虽然其性质与后果似乎不再如从前那样严重)，这反而使得我们可以在被大师们完备了诸多规则之后依然余下的这一空地里作两面受敌或促使两面清醒的努力，以便有一天我们的后代即使毫无标准操作手册可循，也可以在此类难题面前游刃有余；以便使人类曾经获得过多荣誉的灵魂真正足以担承从来未曾减少过的艰难选择。

① 托克维尔:《论美国的民主》下卷,北京,商务1988年版,第526页。

② P·斯拉特:《追寻孤寂》,波士顿灯塔公司1970年版,第8—9页。

第八章

上帝也疯狂:神圣反摇滚十字军

I have run I have crawled
I have scaled these city walls
Only to be with you
But I still haven't found
What I'm looking for
But I still Haven't found
What I'm looking for

——U2"I STILL HAVEN'T FOUND
WHAT I'M LOOKING FOR"



不出任何人的意料，宗教势力一直是反对摇滚的最坚决和最不动摇的生力军。它对摇滚的反对自摇滚产生起就不曾放松，而且此一反对一直延续至今，但花样却不断翻新。

在摇滚刚刚萌生的50年代，加拿大一名宗教人士便将摇滚称为“三R”(即Rock、Roll、Regret)，第三个R是悔恨，“你曾在摇滚之后有过这种感觉吧。你难以入睡，因为你知道这种音乐与放纵只不过是对你的愚弄和欺骗。”爱尔兰的天主教杂志更是认为，教会的“敌人”是用摇滚歌曲“作为不道德宣传的工具。”美国芝加哥的一名主教在摇滚刚开始流行时便宣布，在天主教学校里不准播放这类音乐。一位天主教头面人物更是宣称：“在音乐之中明显地存在着神与恶魔的界线，前者鼓舞人心、宏扬美德，后者使人堕落、败坏德行。”

在一家音乐杂志上，一名天主教徒坚决主张实行音乐检查制度，因为在他看来，摇滚是恶魔的诅咒，“它会使青年人转向恶魔崇拜，怂恿年轻人用性来进行自我表达，教唆他们干无法无天的行为，并破坏神经的稳定性。”

纽约大主教斯佩尔曼曾经在数千人参加的祈祷大会上引用一篇批评“猫王”的文章，并强调父母应当对孩子们更加负责任。他严厉地责怪父母、教师和神父们“没有持续而坚决地祈祷，以让那些淫荡的音乐舞蹈受到制止。”波士顿的一名主教大人也指责电台的节目主持人不负责任地播放由“淫词秽语”组成的音乐，他谴责摇滚乐使青年人成了好斗之人。在这种音乐的熏陶之下，青年人们自然是远离了上帝。

也许正是由于上帝的代言人们如此旗帜鲜明地反摇滚，

我们便看见了摇滚乐手们在神与摇滚之间的痛苦挣扎。

第一个为人所知的这类挣扎者是吉米·斯诺。他是乡村歌手汉克·斯诺的儿子，自己则是一名摇滚歌星，曾经在50年代多次与"猫王"同台演出。当他在一个星期天去教堂做礼拜时，他认为自己听到了上帝的声音(这声音自然是对摇滚不利的)，于是他放弃了摇滚而成为一名福音传教士。在布道、会议的各种场合，他开始大肆攻击摇滚，说摇滚的坏影响虽一时看不出来，但待以时日便会清晰可辨。他宣称有数百名青少年都曾向他诉说参加摇滚舞会、PARTY之后的苦恼。他认为摇滚有一种"邪恶节拍"，当青少年听后或随之跳舞便会"引起帮派打斗和结伙捣乱，学习成绩也会一落千丈"。他四处宣讲摇滚的"罪恶性"，指责它败坏道德，引起青少年不法行为等等。

在早期摇滚中曾经让青年人激动不已的"小理查德"和杰里·李·刘易斯同样也是深陷上帝与摇滚之争中的人。

"小理查德"(原名理查德·彭尼曼)原来在美国乔治亚州一家餐馆里刷盘子，后来却成了一名影响极大的摇滚歌星。在他身上，同样存在着与吉米·斯诺类似的上帝与被"上帝"视为邪恶的音乐之间的冲突。1957年，正当他的摇滚事业如日中天之时，他却突然宣布放弃摇滚而要做个牧师。他说："你如果想同主在一起……你就不能要摇滚，主不喜欢它。"但是，尽管他在进教会学校之后再没有玩过摇滚，临到毕业时，他还是没能获得毕业证书。因此，他只得在60年代初重返摇滚歌坛。在他重回摇滚的初期，他从不敢在家人和朋友面前提及此事，因为在他心目中，摇滚依然是邪恶的，他无法使自己从这个观念中完全解脱出来。由于他长期远离摇滚，"小理查德"虽然还保持着从前的狂热劲头，却再也没能恢复往日的光芒，而且心中从未能摆脱过背叛上帝的痛苦。终于，在70年代，小理查德

宣布永远放弃摇滚和同性恋，永远为主工作，除了布道不做其他事。他这一次对摇滚的攻击更加激烈，他说："我认为这种音乐有一种邪魔之力，我同全国各地的乐队和歌手都见过面，他们的某些歌词是有邪魔之力的，是与主相抵触的……我相信这种音乐是唆使人们远离基督的，它具有某种传染性。我坚信上帝希望人们远离摇滚而走向永久的磐石。"

同"小理查德"一样风靡歌坛却也深陷痛苦的是杰里·李·刘易斯。刘易斯在1952年时进入德克萨斯州的西南神学院，为将来成为牧师而攻读。他从小练习钢琴，但生性狂野。一次，当他用狂放的节奏弹奏《我主真在》时被神学院院长听见，院长怒不可遏，宣布刘易斯犯下"渎神"之罪而将其开除。此时刘易斯的堂兄已经将自己奉献给了主，他劝刘易斯静下心来作同样抉择，但刘易斯经过一番思想斗争后认为，他可以通过演唱"恶魔的音乐"捞到钱，等钱捞够之后，他可以洗手不干，用这些钱来建一座自己管理的教堂。于是，他开始在小酒吧、破饭馆里弹奏钢琴谋生。

1957年，刘易斯等来了一个机会。太阳公司推出了他的《全体继续震动》，此曲大受欢迎。但是，许多电台因其"太过刺激"而禁止播出，许多牧师和教会人士更是纷纷表示为刘易斯遗憾，一些人认为他比"猫王"还要淫荡和邪恶。同年，当太阳公司要他录制《巨型火球》时，他自己便也认为这类歌是"邪恶的，唱它是一种犯罪"了。

但是，刘易斯依然前进，并发展出了他所特有的舞台风格。他在舞台上把钢琴视为仇敌似的猛砸，所以有人说他是在"揍"钢琴而不是奏钢琴。他在猛砸一气之后，会突然站起身来，一脚把琴凳踢开，嘴里大声嚷嚷，怪里怪气地尖叫。他还经常在观众面前慢条斯里地梳理他的长头发，然后又突然把它

们弄乱。当然，最让人受不了的是，他有时候干脆用头或者脚来弹钢琴，或者站到钢琴顶上去弹奏。偶尔，他还会把琴键掰下来扔给观众。因此，有评论家说，跟刘易斯比，埃尔维斯·普莱斯列简直是个安静的乖孩子。

1958年，刘易斯的知名度达到了最高峰，"猫王"服役去了，刘易斯似乎可望成为新的摇滚之王。但刘易斯只看到了好的一面，因为"猫王"一走，反摇滚的强大火力便集中到了他的头上。本来，反摇滚者对他的演唱风格就深怀不满，加上刘易斯自讨苦吃，竟然在他22岁时同他13岁的表妹结婚，而且他竟然愚蠢地认为公开这个秘密无关紧要。在刘易斯周围有许多人早婚，他的姐姐在15岁前已结过两次婚，刘易斯自己也曾在14岁和16岁时结过两次婚。因此，他觉得这一切没有什么值得大惊小怪的，但是对别人而言，事情显然不那么简单。

刘易斯是在他的英国之行期间公布这一消息的，随后，英国的《人物》杂志号召青少年们联合抵制刘易斯的唱片和演唱会；一家报纸则刊出刘易斯的照片并号召"把这个黑帮赶走"；《晚星》杂志也鼓励读者抵制刘易斯演唱会……这样，刘易斯的英国之行成绩惨淡。连曾向他欢呼过的歌迷们也开始向他喝倒彩。最后，连刘易斯英国巡回演唱会的组织者也宣布演唱会不再继续举办。回到美国之后，刘易斯发现自己同样成了孤家寡人，并且被列入了唱片工业"票房毒药"的黑名单。从此，尽管刘易斯仍然百倍努力，他再没能重有往日荣耀。

刘易斯最终知道了主的厉害。因为他将自己一生的短暂辉煌和长久失落归结为自己远离了上帝的怀抱。他的一生都挣扎在成为上帝的牧师或作为撒旦的使者之间。当他对自己的一生做总结时他说："这是由于我把听众同我一起拖向了地狱，用《全体震撼》这类歌怎么可能让他们升入天堂？你不能同

时为两个主人效劳，你只能恨一个爱一个。”也许在刘易斯心中，曾经千百遍地后悔自己选错了为之效劳的主人。

宗教势力反摇滚在1965年时曾达到高峰。是年，教皇保罗六世在圣彼德大教堂对上万名参加“意大利天主教行动”运动的高中女生发布特别宣示，对某些青少年崇拜摇滚歌星的作法大不以为然，并号召抵制“由某些愚不可及的娱乐方式而引发的狂乱骚动”。

当然，摇滚乐手们常常也对教会口出不敬之言。1966年，当约翰·列侬接受伦敦一家报纸专访而谈到宗教时，列侬说：“基督教肯定会玩完。它将会消失和萎缩。这是毫无疑问的事。在这一点上我是对的，事实也将证明我是对的。现在，我们比耶稣还要有名。我不知道摇滚乐和基督教谁会先消失。耶稣的确伟大，但他的弟子们太过迟钝、太过平凡了。”(在后来的《上帝》一歌中，列侬干脆唱道：“别相信上帝，要相信自己”。)

在英国，列侬的这段话似乎被放过了。但当这段话几个月后出现在美国一家叫《日记本》的青少年杂志上时，许多宗教组织，尤其是美国南方的宗教组织和人士被激怒了。阿拉巴马州伯明翰的两位电台主持人在电台中称列侬的话是“荒谬而亵神的”。他们号召听众将“披头士”的唱片、画片和其他纪念物送到电台，在他们计划举办的一次大会上付之一炬(这一计划后来被迫取消，因为拥护“披头士”的歌迷力量更为强大，他们的反应使得该电台的负责人不得不公开宣布该电台“将继续播放‘披头士’过去、现在和将来推出的所有唱片”。)

在德克萨斯州的金马伦，一家电台的发言人对记者说：“我们讨厌他们(指“披头士”)，就是讨厌。”该州另一家平时用三分之一时间播出福音音乐的电台则宣布，他们将“永远地”

禁播“披头士”的音乐。另几家电台则发起了征求听众意见的运动，由听众来决定是否禁播“披头士”，许多人投了赞成票。其中在朗维尤一地，1800名来电台投票的人中，97%的人支持抵制“披头士”；在圣安吉洛，当地电台猛烈抨击列侬的言论，宣称“哪怕有过万的人反对我们也不在乎，反正我们坚决不再播‘披头士’。”在全美国，一共有约35家电台因列侬的谈话而禁播“披头士”，这在美国虽然不算多，但由于各种媒体纷纷予以报道，其影响便不能小觑。在全美各地都开始有人砸毁或焚烧“披头士”的唱片和纪念物，有些唱片商店干脆拒绝销售“披头士”的唱片。纽黑文的巴比斯牧师警告他的教会成员，凡是参加“披头士”演唱会者，将会被革出教会。南加州的“三K党”也举行了焚毁“披头士”唱片的大会，会场上的一条标语是：“在此干掉‘披头士’”。

对“披头士”的狂怒并不局限于美国。梵蒂冈的一家报纸认为，同列侬的说法相比，许多东西都算不上“亵渎神圣”。在天主教势力强大的墨西哥，“披头士”唱片的销量一落千丈。蒙特雷和瓜纳华托的教士们都在城市中心广场举行了焚毁“披头士”唱片的大会。一些学生捣毁了出售“披头士”唱片的商店。南非政府则发布禁令，禁止所有商店和电台出售、播放“披头士”唱片。

“披头士”的经纪人布赖恩·爱泼斯坦为该小组的美国巡演忧心不已，便要求列侬公开道歉。列侬断然拒绝。但是，当“披头士”于1966年8月11日抵达芝加哥时，列侬还是发表了一份书面声明，力图大事化小。声明上说：“如果我说的是电视比耶稣还有名，我可能就会侥幸逃脱不受处罚……我并不是说我们比耶稣还伟大还要好，也不是把我们同作为一个人的耶稣或作为一个东西的神或诸如此类的说法作比较。我不

过就是说了那番话，它或者是错了，或者是被人理解错了，反正就那么回事……我信上帝，但不是把他作为一个物体，也不是视他为天空中的一位老人。我信的是人们称为上帝的是在我们所有人心中都存在的某个东西……我并没有说‘披头士’比上帝或耶稣更好。我使用‘披头士’一词是因为我以它为例比较顺手。”

记者们对此并不满意，因为这明显不是道歉之词，他们死死追问列侬是否要真的道歉。列侬万般无奈，在爱泼斯坦逼迫之下只好说：“我对我说过的那些话感到遗憾，真的。我从来没有什么反宗教的意思……我道歉，如果这能让你们高兴的话……好吧，对不起。”列侬这番并不太诚心的道歉并没有起到太大作用，德克萨斯州依然有 20 家电台禁播“披头士”。在该州的布朗伍德，不仅电台继续禁播，拥有 15,000 名会员的“披头士”歌迷会也被解散。在该州的另一个城市电台，在列侬道歉之后曾接到 500 个电话，其中多数赞成继续禁播“披头士”的歌曲。该电台负责人说：“我们的听众不相信在列侬的道歉中有任何诚意。”

在“披头士”的 8 月演唱会中，“三 K 党”曾经要求取消演唱会，在孟斐斯城的演唱会上，“三 K 党”在场外设置纠察线，企图阻止人们入场。当演出终于得以进行时，他们又往舞台上扔鞭炮，“披头士”一时非常恐惧，以为是有人向他们开枪。

在所有的宗教派别中，基督教原教旨主义者无疑是最为强硬的反摇滚力量。曾经有一位名叫鲍勃·拉森的歌手后来成了一名原教旨主义的信奉者。他在 1967 年出版了一本叫《摇滚：魔鬼的娱乐》，书中描述了他的摇滚歌手生涯，并描绘了他被唱片公司的制作人逼迫着去写某些不道德的歌词。在这本书的最后，拉森表明了一名基督教原教旨主义者的心境：

“反摇滚警言：为了证明我对基督的信仰和我想将他的爱和真理传达给我们这一代人的愿望，在意识到许多摇滚歌曲和歌手都在表达、宣传一种与至高无上的基督教准则相冲突的道德与生活方式之后，我谨在此发出如下誓言：1.我自愿戒除听摇滚的行为，并追随使徒保罗的原则：‘凡是真实的、可敬的、公义的、清洁的、可爱的、有美名的，若有什么德行，若有什么称赞，这些事你们都要思念’。(腓立比书，4章8节)2.我将捣毁我收藏的全部摇滚唱片和磁带，以此作为一个外在的、象征性的行动，见证我内心献身于潜心明辨我所买所听唱片的决心(约翰一书，5章21节)。”①

拉森在这一誓言的最后留下了一段空白，并建议读者在其上填上自己的名字、地址并寄回给他。

1971年，南加州的鲍勃·琼斯大学出版了一本由弗兰克·加洛克著的小册子，它其实是一篇反摇滚的启应祷文。加洛克在小册子中称，摇滚是万恶之源。他坚信，任何一个不曾公开反摇滚的教会都已丧失其“精神力量”。而那些把赞美诗改编成摇滚形式以吸引年轻人的作法，则无疑是在使用“精神的劣等代用品”。

加洛克的后一种指责是从原教旨主义的立场对其他宗教派别而发的，因为从60年代末期起，连梵蒂冈也不得不为吸引青年人而在摇滚问题上作了让步。他们虽然仍不喜欢摇滚，但通过诸如“青年运动”之类的活动，已经明显改变了公开与摇滚为敌的立场。他们早先的不妥协立场现在由原教旨主义者们一手接管了。而加洛克的观点则是原教旨主义立场的最好范本。

加洛克在他的小册子中引用了一名后悔的电台摇滚节目主持人的话，这位主持人说，“我觉得自己像妓女，我把自己的

身体和灵魂都卖给了这种音乐。我知道孩子们得到的是什么。”加洛克评论道:“那些把摇滚宣传成可以作为孩子们‘改宗’途径的教会领袖们是不是更加有罪呢?”

加洛克对许多摇滚作品和歌手都进行了抨击。摇滚歌剧《超级明星耶稣基督》在他眼中“显然是对我们的救主的攻击”,“杰佛逊飞机”乐队则被他称作“可以随处发现的那种道德败坏的乐队”,他认为这类乐队本来不足以影响青少年,但是由于身为基督徒的父母在管教孩子方面优柔寡断、缩手缩脚,使孩子们被恶魔的淫邪所侵。

加洛克宣布,摇滚乐是“反基督教”的。他坚持《圣经》标准,对基督教礼节充满信心,因此他认为,除非我们根除在摇滚中固着的腐朽堕落,否则就必然会导致动物性行为的泛滥。为了证明摇滚是堕落的,加洛克把许多摇滚明星与撒旦联系在了一起,其中包括米克·贾格尔、“披头士”、弗兰克·扎巴及吉米·莫里森。加洛克坚信这些人是立志反基督的(其观点中毫无根据地视摇滚为撒旦使者的说法将在80年代掀起高潮。)他认为摇滚乐是魔鬼雇佣来控制人的生活并将他们拖向道德堕落的工具。他认为这是一场上帝与撒旦的决斗,人们的立场非此即彼,要么站在邪恶的摇滚一边,要么投入基督的怀抱。

加洛克还站在他的原教旨立场上解释了青少年为什么喜欢把摇滚乐的音量开到极大的原因,说这是因为他们想用大音量来“压倒”他们因偷窃、反抗父母和其他不道德行为而导致的负罪感。

加洛克的下述一段话最为清楚地表达了基督教原教旨主义者对摇滚的立场:

“它(摇滚)会完全吞没听众,用它那狂放猛烈的节奏、不

断重复的旋律与乐句、粗野感性的声音及其色情下流的歌词使人沉没；它将使人的心灵和躯体都完全屈从于它，直到人们对自己的行为思想都不再有丝毫的控制能力……摇滚是革命派用来破坏基督徒在美国所建设的一切的武器……摇滚是魔鬼用来奴役其子孙的杰作。感承上帝的旨意，让我们阻止这种使上帝的子孙们衰竭的音乐，让魔鬼无法在与上帝争夺这一代时取胜。"

70年代中期之后，宗教反摇滚浪潮又一次掀起了高潮，其中重要的原因是吉米·卡特当上了总统，而他是一位"再生"基督徒（所谓"再生"乃是指新近抱有或重新恢复信仰，在1976年卡特当选那年，新教徒中有47%称自己是"再生"派）由于卡特的继任里根对此教派同样是坚决支持的，因此，在七、八十年代，基督教势力重新壮大。到80年代初，全美由基督教势力所有或控制的电台达1300家，占全美电台总数的七分之一，听众达一亿五千万人。此外，更有20%的电视观众开始转看基督教电视台的节目。

与宗教势力壮大同时蔚为大观的是各地频繁进行的焚毁摇滚唱片大会、反摇滚布道讲座，有关摇滚的邪恶性的书籍也时见出版，反摇滚圣战在原教旨主义者的推动下不断升级。

在美国迈阿密的德特教会学校，校方禁止学生参加任何摇滚现场演唱会，因为他们认为摇滚会导致跳舞、喝酒、毒品和其它"不可被接受的行为"。在该校，任何一个参加演唱会的学生都会被记过15次（记过25次则开除出校）！

70年代第一次大型的唱片焚毁大会是在弗罗里达的塔拉哈西举行的，其发起人是查尔斯·博伊金牧师。博伊金牧师对埃尔顿·约翰、"滚石"、甚至约翰·丹佛等人都深恶痛绝，认为他们是严重违背基督教道德规范的。1976年11月，博伊

金牧师在他的教堂外焚毁了价值 2000 美元的唱片磁带，出席这一焚毁仪式的是该教区内的年轻基督教徒们。由于这次焚毁经过宣传而广为人知，每天便有成百上千的磁带、唱片从各地寄到博伊金处。于是，他在 12 月进行了第二次焚毁大会，价值约 5000 美元的唱片磁带被付之一炬。当被问及为什么不把唱片磁带扔掉而一定要将其焚毁时，一名年轻教徒说，这就像不能把毒品扔掉而要毁掉一样。博伊金也解释说，这样的焚毁同希特勒焚书不一样，因为这一行动是“自愿的”。

博伊金还曾提出过一份证明摇滚堕落的材料，该材料上说，在 1000 个未婚先孕的女青年中，有 984 名在与人私通时听的是摇滚乐。对于此项资料的来源，博伊金的说法次次不同。（受博伊金说法的影响，纽约人口研究所专门对此立项调查研究，但结果却发现，没有证据表明摇滚乐与未婚先孕有什么关系。）

同博伊金相比，斯蒂维·彼德和吉米·彼德兄弟的行动更加猛烈。这兄弟俩在 1981 年发起的捣毁摇滚唱片磁带行动中共毁掉了价值 50,000 美元的音像制品。他们在 1 年中组织了 14 次类似的行动，还举办了 50 多场反摇滚讲座及研讨会。在这类讲座和研讨会中，他们提出了摇滚邪恶的证据，比如：在“艾伦·帕蒂斯计划”的唱片封套上有一个女孩戴着面纱，彼德兄弟认为这是想遮住她面上的杨梅大疮；而“吻”(KISS)乐队的队名则是“为撒旦服务之子”(Kids in Service to Satan)的缩写；“鹰”乐队的《加州旅店》则是在暗示撒旦的教堂等等。

彼德兄弟将自己在道德观念上的“敏锐”洞察力归功于他们的母亲。正是她坚信“海滩小子”的歌是不符合基督教准则的，并坚信他们已被撒旦所收服。也曾有人用焚毁唱片与希特

勒焚书相比而难为彼德老太太，但她毫不含糊地说："我不这样看。我们上高中的时候，也曾认为希特勒有不少高招，尤其在科学上如此。但是你瞧见了吗，没有上帝的话一切将多么可怕。如果希特勒视耶稣基督为救主，他就不会干坏事。"

彼德兄弟不仅以每盘高达 8 美元的售价出售他们的演讲录音，而且还出版了一本名为《为何敲打摇滚》的书，在该书快结束时，彼德兄弟提出了应当行动起来予以抵制的"十大元凶"名单，其中包括"AC/DC"乐队的安格斯·杨、"犹大牧师"乐队的罗布·哈尔福德、"王子"、"戴夫·莱帕德"乐队的乔·艾略特、"吻"乐队的吉恩·西蒙斯、"滚石"乐队的米克·贾格尔、大卫·鲍伊、奥斯本、"范·海伦"乐队的戴维·李·罗斯、"旅程"乐队的斯蒂维·佩里。彼德兄弟在书上附上了这"十大元凶"的地址，并号召读者给这些歌星写信，"我们希望通过祈祷和公开对话，摇滚乐中最为臭名昭著的这些歌星将会了解基督。这样，他们便会改变自己的音乐和动机。我们此处所列的是十大元凶的名单。如果你想改变摇滚乐的未来，改变美国这一最具普遍性文化的未来，就请每天为他们而祈祷吧。你也可以写信给他们，告诉他们有关耶稣的事，让他们知道你爱他们并在为之祈祷，但你不能容忍他们的行为和作品。给他们一个机会，让他们通过你而与主相会吧！"

另一些基督教原教旨主义者也学着彼德兄弟的样子而举办起了反摇滚研讨会。佛罗里达州的一个基督教原教旨主义组织发起了一个名为"摇滚是通向地狱之路"的研讨会，在演讲、讨论会上，他们提供了一些歌词和包含了所谓反转信息的录音品，他们认为，这种包含反转信息的歌曲在用卷式录音机反过来放时，就会听到有关撒旦的话语或唱词。该组织宣称："音乐要么来自上帝要么来自撒旦，它绝不可能居中。"

加拿大的一名福音传教士格雷·格林沃德也告诉他的一千多名听众，如果他们想要得救，就必须毁掉其所有摇滚唱片磁带。两天之后，几千人便聚集在一起，焚烧了三千种唱片。格林沃德也相信有反转信息唱片，他认为"莱德·泽普林"乐队的《天堂阶梯》反过来放时就会听到"无可否认，这里通向甜蜜的撒旦"这个句子。（当地的一名电台主持人公开反对格林沃德的说法，指出足够长的乐句反过来放时都会变成具有某种意义的声音，他特别指出，将格林沃德的布道声反过来放时也可以听到撒旦信息。他指出，格林沃德是事先诱导了听众，如果不接受这种诱导就什么也不会听出来。）

虽然也有学者指出这种反转信息说法的荒谬，但由于宗教势力的不断宣传，连加利福尼亚州议会也对它认起真来了。该州州议会议员菲力浦·怀曼向州议会消费者保护委员会及有毒物品管理委员会提交了一份提案，上面包括她从一次宗教大会上收集来的含有"撒旦信息"的唱片目录。1982 年，加州议会就此举行了听证会，随后，以该议会的名义向《公告牌》杂志提交了一份含有反转信息的唱片名目。其中包括"披头士"的《革命》、"莱德·泽普林"的《天堂阶梯》、"冥河"乐队的《雪盲》等等。随后，一名国会议员也专程拜访了怀曼，并向国会提交了一份要求在此类唱片封套上注明含有反转信息等警告字样的提案。

一位叫雅可布·阿伦扎的基督教原教旨主义者甚至写下了名为《反转信息曝光》的书，他认为，"如果有人说'撒旦是上帝'(Satan is God)，你会很快反对……但如果你听到几次 Dog si natas("撒旦是上帝"的反转)，它就会被大脑右半球解码并把它作为一种事实贮存起来！"（该书所提出的反转信息事例也极少。）

除了撒旦信息之外，宗教人士也曾就其他莫名其妙的问题死缠摇滚。其中最广为人知的是视摇滚为教唆杀人或自杀的元凶。这类指责在80年代达到了高潮，但其发源则是在60年代。1969年"滚石"在奥特蒙特的演唱会上，飞车党打死一名观众，这虽然不是"滚石"的过错，但反摇滚者从此开始制造摇滚杀人的神话。这一神话的第一次高峰是"塔特事件"。1969年，女演员沙伦·塔特及6名客人在家中惨遭查尔斯·曼森及其"家人"(即其信徒)杀害。由于曼森是"披头士"的狂热崇拜者(他曾千方百计地想同"披头士"取得联系，结果都未成功)，而且他自己供认，"白色唱片"是"披头士"向他发出的杀人信号，于是，摇滚成了这一事件的替罪羊。许多宗教势力更是坚信，这是摇滚使人精神错乱并教唆杀人的最佳证据。然而，连起诉曼森一案的检查官也不曾注意到的是，曼森同样是一名《圣经》的忠实信仰者。他的全部谋杀计划正是从《圣经》中得到启示的。曼森经常引用《启示录》，并认为自己是降临人间的灭绝使者。因此，他杀人的动机似乎更多地源于因《圣经》而产生的白日梦，"白色唱片"只是一个符号而已。

同样，在杀害约翰·列侬的凶手马克·戴维·查普曼身上，同样有极为深厚的《圣经》及基督教根源。查普曼也是"披头士"、尤其是列侬的狂热崇拜者。当生活中充满不幸时，查普曼成了一名"再生"信徒。由于原教旨主义视列侬为无可救药的罪人，查普曼在潜移默化之下必然视其为上帝的大敌，同时也是自己获得新生的大敌。于是，他射杀了列侬。当他在1992年出狱之后，他说他当时认为自己所射杀的只是一张广告画。也许他的确有些神智不清，但这种神智不清的根源正是他所处的宗教团体，在列侬推出《想象》时，他所在的团体便玩一种

游戏，就是不停地说："想象，想象列侬已死亡。"而最令人难以容忍的是，当查普曼自己都开始后悔时，一些宗教团体竟然提出为他树立纪念碑，并不断地邀请出狱后的查普曼前去演讲。

1985 年，又一名杀人狂被视为摇滚的牺牲品。洛杉矶 25 岁的理查德·拉米雷斯被控谋杀 16 人、强奸或猥亵 20 人。此人被视为魔鬼附体。他曾在杀人现场留下了一顶印有"AC/DC"头像的帽子。一时间，宗教团体又如获至宝，大编魔鬼执掌的摇滚唆使人成为杀人犯的故事。其实，"AC/DC"的布赖恩·约翰逊在好几年前接受采访时就已说过："我听说有的人认为我们的乐队搞魔鬼崇拜，我要不就此说点什么就太傻了。其实我现在所写的是我们一直在写的，那就是：愉快。"

无独有偶，同是 1985 年，加利福尼亚的一对夫妇控告摇滚歌手奥热·奥斯本及其所属的哥伦比亚公司，因为奥斯本的歌曲《自杀途径》导致了他们儿子的自杀。该歌有一段唱词是："何处去躲藏，自杀是唯一的出路。"据说那个男孩正是在用耳机听这段歌时开枪自杀的。他当时也喝了酒，但他的父母认为，他们的儿子的"心理背景和个性"使他"特别容易受到唱片中那段歌词的影响。"他们聘请的律师托马斯·安德森是一个"再生"基督徒，他宣称，唆使人自杀在加州是一大重罪。

奥热·奥斯本辩护说，这首歌并不是宣传自杀，而是为了纪念他死于酒精中毒的朋友——"AC/DC"乐队的邦·斯科特。他反问说："你们真的认为我这个有 6 个孩子的已婚男子竟会希望别人去自杀？"

宗教势力反摇滚浪潮近期的又一高峰无疑是由爱尔兰光头歌星辛妮·奥康纳所引发的。1992 年 10 月，这位本来就深为宗教人士反感的女歌星竟然当着成千上万电视观众的面将教皇保罗二世的画像撕得粉碎。一时间，各地教会纷纷视奥康

纳为头号敌人，他们组织撕毁的奥康纳头像和焚毁的奥康纳唱片数不胜数，许多宗教团体并号召人们抵制奥康纳11月举行的美国演唱会，迫使她不得不推迟演出，并宣称自己准备放弃摇滚。

原教旨主义者在反摇滚上还有一个绝招，那就是"打不败就掺和"。因此，我们便看到了所谓"福音摇滚"的诞生。像"鞭伤"这样的基督教重金属乐队从80年代起就开始同世俗的乐队争夺着舞台、录音室，比试着风头和销售量。"鞭伤"的四名成员在外表上同"吻"乐队的成员毫无二致，都同样身着皮革服装和弹性纤维紧身衣，同样使用大量的化妆品，同样戴着项链，同样留着野性发型。他们的队名来自《圣经》中《以赛亚书》53章第5节："因他（基督）的鞭伤，我们得医治。"而在每一场演出中，他们都要向观众抛出500本《圣经》。这类乐队的确让基督徒们狂喜不已。

就摇滚反权威、反传统和反道德的惯常冲动而言，它与宗教为敌自然是在情理之中。但除了列侬谈话或奥康纳撕毁教皇画像这类少数直接和极端的举动之外，摇滚似乎并没有更多地公开与宗教相抗。更多的情况是宗教迫不及待地发难，其所提出的理由以常人的眼光看来也带有明显的偏执狂和妄想狂倾向，无论是对列侬谈话和奥康纳行动的敏感，加洛克言论和特伊金行动的猛烈，还是在彼德兄弟、格林沃德和阿伦扎的种种假想中，我们都可以看到这种倾向。同样，在吉米·斯诺、"小理查德"、杰里·李·刘易斯和鲍勃·拉森身上，我们发现的无非是这一倾向所导致的戏剧性冲突。这种冲突与其说是力图抗拒撒旦的诱惑，倒不如说是抗拒改宗的诱惑，因为撒旦

的诱惑是明显而容易识别的，它无需使用种种偏执假设和妄想便可得到证实。但正如我们所看到的那样，宗教势力（不只是本章所列举的基督教势力，也包括我们在《世界音乐》一章中所提及的其他宗教势力）视摇滚为撒旦使者的说法明显缺乏证据，几乎全是妄想。由此，我们也提出一种假想，即宗教势力所反抗的摇滚并非撒旦，而是另一种神，另一种上帝。一种在摇滚歌迷的最为狂热的歌星崇拜中表露无遗的上帝。

就摇滚作为文化革命而言，它必然构成韦伯所谓“神义学”似的变革，即从整个人生意义和价值观念上实现彻底的转换。因此，摇滚根本用不着直接向基督教或其他宗教挑战，却同样会使早已脆弱不堪的宗教心跳不已，因为它所造成的人的价值观革命会以强大的力量摧毁旧的意识和心理结构。在美国这样一个宗教影响极为普遍的国度（据称该国 90%以上的人“相信上帝”，十分之四的人按期上教堂。），摇滚的冲击便必然造成改宗式的强烈震撼。而那些最为极端的歌迷对歌星的迷恋和崇拜，更是让神的选民们心惊不已。有论者曾经用摇滚体验同宗教体验相比，这可以说是找着了宗教势力反对摇滚的“练门”。

宗教反摇滚势力的愤怒大都建立在某些假说之上，让我们来看看另一个假说。这一假说视摇滚的现场演唱会为宗教体验的越俎代庖，视摇滚体验为宗教体验的代用品。

在所有的宗教体验中（尤其是在反摇滚不遗余力的“再生派”眼中），“造物感”是最多被提及的。所谓造物感，乃是一种自我的渺小感、自我的微不足道感。按宗教人士的“辩证”讲法，它在使人自觉微不足道之时，却又让人觉得自己成了某种无限之物的见证。一般而言，这种无限便是上帝，而微不足道的便是造物。无限同样也意味着一种终极，一种难以言说的超

自然感，而个人则是其中的小小一环。而这一切可以在另一种情景中实现。格雷尔·马库斯曾经写道：我们总是在各式摇滚歌声中寻找着可以被称为属于自己的那一支歌，"当我们找到它并打开收音机再一次收听它的时候，它又不仅仅是我们的了——它是通往成千上万同时分享着这支歌的人的纽带。作为一支单独的歌它算不了什么，但作为一种文化、一种生活方式，你根本奈何不了它。"[2]这正是无限中的自我、终极中的连环。当摇滚作为一种反抗性的运动（包括反抗宗教价值观念）时，即使只作为听众也可以从中体会到某种自我与他人的优越感的消除，某种自我重要性的消失，更多出现的是一种朦胧而混沌的一致性。在观众深深沉醉其中的摇滚现场演唱会上，齐心合力的声嘶力竭最能使这种感觉表现得淋漓尽致。而使听众于"过瘾"之际完全消失自我并团结在一片和谐之中，正是全部演唱会和全部歌手、制作人、舞台监督、主持人所梦寐以求的目标。当这一目标达到之时，便是"造物感"登峰造极之时。

同样是在观看演唱会中，我们可以发现另一种被宗教人士推崇的宗教式体验：一种敬畏感。在宗教体验中，这种敬畏感并不停留于一种令人毛骨悚然的神秘感受，而且表现为一种难以比拟的巨大无比的激情迸发，使人心脉贲张，难以自抑。而这正是摇滚乐的听众想从现场演唱会和某一支他最深爱的歌曲中所得到的感受。如同宗教的敬畏体验一样，这种感受是一种令人愉悦的、与观看恐怖片的感觉相似的恐怖感，有时候，由体验自己的激情和观察他人的激情本身就会导致恐惧，加上对摇滚乐历史上种种"骚动"场面的联想，敬畏体验便会达到高潮。

同敬畏体验相近的是一种排山倒海般的被压倒感，这是

一种心甘情愿的专注和被制服的感觉。这是一种典型的排除理性的过程，所谓“因信仰而理解，而非因理解而信仰”是也。产生这种宗教体验的信徒会觉得在一瞬间看见了神的现身，一种全身心的瘫软感便会发生。而这一情形更多地发生在摇滚现场演唱会上，尤其是那些脆弱的女孩，往往因为偶像的某个举手投足而欣喜若狂，直至晕厥倒地。这是在摇滚音乐史上时时可见的场面。

对不那么脆弱的歌迷而言，他们倒是更适合这类场合所营造出来的另一种体验：在宗教体验中同样重要的活力与紧张感。在宗教体验中，这种感觉表现为被一种外在于自己的力量、一种既可亲又难以把握的力量所攫取，全部身心都充满了活力生机。在摇滚现场演唱会上，一旦这种体验开始出现，整个演出现场便会变得生气勃勃，充满了一种快活的紧张感。在许多露天演唱会上，观众常常向舞台蜂拥而至，其势头简直要把歌手和整个舞台都淹没掉。这正是那种紧张和活力感的体现，也使得观众难以抑制参与的热情。在屡为宗教势力抨击的杰里·李·刘易斯演唱会的录相上，我们便可以看到观众一步步地向舞台之中的刘易斯无情靠近，许多人爬上舞台，在他的钢琴周围聚集。而刘易斯本人则如同鬼神附体似地继续一字不拉地演唱，其怪诞情景一如音乐的节奏变成了某种活物，严格地操控着人们的行动。近些年来，在摇滚演唱会上蔚为风气的“人海冲浪”更是将演唱会上难以形诸文字的那种莫名的紧张感和无比充盈的精力找到了新的表达方式，年轻人从高高的舞台上扑向人群时，得到的那种充满冒险激情的狂喜，也只有用教徒们与神合一时的狂喜可以比拟。

由这种狂喜带来的，是宗教体验中的又一特征：迷恋。如果说“造物感”、敬畏感、被制服感、被攫取感和由之产生的恐

怖是宗教体验中的被动一面的话，则无比的活力和迷恋感则是其主动性的一面。正是由那些被动特性组合而成的迷恋，反而使得这种迷恋一开始就强烈得难于自拔。自此，与宗教体验极其相似的摇滚体验不再局限于现场演唱会。我们可以说，就迷恋而言，教徒的程度也未必有歌迷的程度深。

在摇滚乐中，这种迷恋必然导致全部宗教体验也会到达的最后境界：偶像崇拜。宗教体验中，偶像崇拜集中了终极感、超自然感、敬畏感等全部其他的体验。它是一种超越理解能力的行为，其前提是：有限的生命形式是无法理解无限和终极的神的，而且从根本上说，有限者甚至无法获知谁才是无限之物；即使人自身构成了无限，他也无法得知。要想表达何为有限何为无限，就只能通过某种"符号"，这种符号既可以是特定的人，也可以是特定的物或事。

这里，我们终于发现了教徒对列侬难以容忍并最终由马克·戴维·查普曼干掉列侬的原因：列侬竟然敢号称他们比耶稣还知名！正如我们上述的那样，作为宗教体验的偶像崇拜是诸宗教体验的总和，它是作为终极体验的表记而出现的，积聚了虔信者全部的情感和执着。因此，它本身也是具有终极性的，是神圣不可侵犯的，是坚决地排他的。就原教旨主义者而言，其他教派同在上帝执掌之下的统一尚无法令他们满意，列侬更是自寻死路了。即使是非原教旨主义的教派，面对教会各种律令日渐失去约束力，面对宗教各种仪式的世俗化，面对"解放神学"之类异数的兴起，面对教皇权威所受的挑战，本来就已烦闷不已，哪容得摇滚之类再来雪上加霜。如果以彼德·伯杰视宗教竞争为市场竞争的观点来看，我们更能理解教会对摇滚的愤怒之情。从最简单的层次讲，青年们向摇滚偶像多交出一颗心，便是膜拜上帝的集体又少了一份魂。从最深远的

层次看，基督教（也包括其他宗教）尽管屡经宗教存在主义、新神学及宗教新道德论诸人的苦心孤诣操作，其独断论的本性却绝对没有改变（比如即使是主流教派，对“教皇无误”论也依然奉为圭臬。）尽管这种独断论的幻想屡屡破灭，面对任何一种偶像争夺战，面对任何一种与自己所推崇的感受方式相类似并可能构成威胁的体验，出于本能和长期的思维定势，教徒们也要大打出手方觉得对得起主和自己。惟其因为这种大打出手与教会的历史相投合，更因其可以作为向神和教会表忠或自我说服、自我证明的不二法门，摇滚自然是活该倒霉。同时，摇滚体验虽然同宗教体验感觉相当，却肯定没有宗教因历史和本性造成的神秘感、强制感和阴鸷感，必然会对世俗之人（尤其是青年）具有强烈得多的吸引力，这不仅加剧了宗教势力的嫉恨，也必将加大他们反弹时的力度。

宗教势力对摇滚的强烈反应由此可以得到理解。但是，摇滚在与宗教对垒的过程中暴露出的与宗教体验相当的那些特征，却也并非像摇滚的其他特征那样值得骄傲。（在此，我们略过摇滚与宗教斗争过程中所表现出来的优秀特征，因为其中的道德、艺术等含义我们已在其他章节作过不同程度的论述。同时必须指出，这种并不值得骄傲的体验更多地表现在摇滚听众身上而不是歌手身上。）

保罗·梯利希曾经对可以构成宗教“象征”的那些东西作过分析，这也是对偶像的特征所作的解剖。这些特征包括：“象征”必须指向它们之外的东西，必须部分、有限地参与到这些东西之中，它必须揭示一些经验或科学手段难以达成的东西，还必须揭示某些与人类生存的终极和深层关怀相关的东西，它们不可能被批量生产出来，只能从人的集体性体验中自然地产生并只能在这种体验中接受它等等。但凡此等等，都只是

“象征”或偶像的特征，而非其成为这种偶像的“合法性”所在。事实上，这种“合法性”是建立在个人的主观努力基础上的，这种主观努力简单说来就是自我否定。如果没有自我否定，就难以消除偶像崇拜的大敌——自我崇拜。从这个角度上讲，梯利希也认为，任何宗教都具有使其象征向绝对合法性演进的趋向。因而，信仰的真正标准，取决于它其中所包含的自我否定、自我消亡意识的程度。当各式象征被用各自的方式合法化时，各种偶像崇拜便相互冲突，但这些相互冲突的崇拜(如宗教与摇滚)既是一场合法性的竞争，也是一场灭绝自我的比赛。

由此，我们看到了曾经在《激情之旅》一章中所见过的悖论：从自我的追寻走向自我的消亡。看到那些为歌星崇拜而走火入魔的青年，人们的确要感慨：他们究竟要什么。

任何象征和偶像都不是孤立存在的，因而，宗教的偶像将用奇迹和神话的传奇来联结崇拜者，其中所包含的神秘性既是导致崇拜者产生自我灭绝的前提，其本身也必定包含自我灭绝的暗示。摇滚在一般意义上并不至于如此绝对，但在许多狂热的歌迷心中，往往自己会为偶像编织类似的神秘光环。在诸如此类的神话和神秘中，包含着各式稀奇古怪的梦想、幻觉、道听途说。自然，也有最为热切的希望。就每个人对生命和自我的本能珍惜而言，要灭绝自我意识的确也并非易事，如同任何一种宗教体验一样，它并非由理解思考可以达到，教徒是靠着神圣的启示，世俗的偶像崇拜者是靠某种对人生的奇特体验，他可以从这种体验中将自己完全融入另一个奇特的世界。

同样，如同确信在教徒中的非凡魔力一样，摇滚的偶像崇拜者们也并不将这种崇拜建立在完全的认识和了解之上。因为对一个人或一件事的理解和认识不可避免地会导致自我意

识的觉醒，它必定会使自我灭绝的意识半途而废，使崇拜的热情和力量大为减色。那些更能用激情和天才而非完整的逻辑来打动听众的摇滚偶像们往往更可以使歌迷们疯狂，歌迷们也更愿意听到和编织有关他们的传奇，正是因为听众更需要的是一种奇特的感受，一种被深深打动而坐立难安的感受，一种无怨无悔地将自己完全融解的感受。

可以断定，像马克·戴维·查普曼这类对自己不满和像其他反摇滚十字军战士一样对这个“人欲横流”的堕落世界深为不满的人，更容易放弃自我和现实而奔向神圣或偶像的怀抱（真实的体验或纯粹的想象）。他们对信条的完满性或偶像的完满性坚信不疑，不仅反衬着他们对自己的不完美的不满，也是他们追寻最终稳定感的必然方向。因此，反摇滚十字军并不管反摇滚原则本身的正确与否而投入战斗，目的是为了成为神圣的一员而使自己迸发全部的热情，既燃烧自己，也毁灭敌人。同样，最为狂热的摇滚偶像崇拜者，不愿听也不可能听信旁人的劝解（值得深思的是，他们往往只崇拜某一位或某几位歌星，而不是全部的摇滚现象），他同样愿意为自己的偶像而燃烧自己的全部感情。

由此，我们可以看到反摇滚十字军和少数狂热的摇滚偶像崇拜者更多的共同点，是同样容易盲目地服从于某一“象征”（许多时候，仅仅是这一“象征”的“合法”或“不合法”代言人），或是盲目地听从偶像的任何召唤，根本不对这一“象征”或偶像作任何分析或怀疑；全部容易走向极其狂热的极端，而且不加思考地付诸行动，比如发疯似地焚毁唱片、磁带，或不顾一切地扑向舞台上的偶像，其势如同要将他撕成碎片；同时，最为重要的是，狂热的反摇滚十字军与狂热的摇滚偶像崇拜者在走向极端之时，由于非常相近，使他们极其容易地互换

立场，有时候，就像主或偶像操纵了他们的生活一样，你会发现狂热和崇拜本身就操纵了他们的生活，只要能一次次燃烧自己，狂热和崇拜的目的已经在不知不觉间隐退。这是不仅仅发生在查尔斯·曼森或马克·戴维·查普曼和"鞭伤"诸人身上的事，(比如60年代最为狂热的摇滚偶像崇拜者往往也是70年代最为狂热的玄禅瑜伽热衷者。)也是不仅仅发生在宗教与摇滚歌迷身上的事，在人类的所有事务中，我们都可以看到这种狂热之士的相似性，"文化大革命"之类无非只是将此表演得更加充分而已。

这就从反面昭示我们：沉醉于任何一种以灭绝自我为标记的崇拜之中都同样是一种危险。如果说宗教性狂热我们无缘置啄，则在摇滚乐迷之中，至少应当从摇滚的本性之中悟道，意识到在摇滚之中所表现出来的，恰恰不是对某一种原则、某一个超人、某一部作品的狂热崇拜，不是对某一种人性特质的单独发挥。恰恰相反，正是在摇滚之中，人类表现出了难以比拟的多元性、多样性，它所推崇的乃是人性的繁杂性和复杂性，它所反抗的恰恰是心胸狭窄、权威崇拜和偶像崇拜，在它所走过的路上，任何一种可能对人的自由和自我的要求构成不合理压制和摧残的观念和事物都在成为废墟。它对人的贡献恰恰在于它让人们知道，他们一直在寻找着的永不成为复杂人性的压制之物而且以多样性本身为目的的东西是真切而现实的。

鉴于以多样性为目的摇滚竟也会导致连基督教原教旨主义都嫉妒的新偶像崇拜，我们不禁要感叹人性的脆弱和习惯势力的强大。然而，一个异彩纷呈、生机勃然的人生和社会毕竟要比只有单色调的死板或狂热的世界更具吸引力，一个独立特行的思想家也要比一片狂热呐喊的虔信者更为世人(后

人）敬重。最为狂热的摇滚偶像崇拜者们也时常为使人眼花缭乱的更多新偶像的出现而心旌摇动时，他们的狂热或许总会减退一分，领悟或许会增加一成，则不管真的有没有“历史的长期合理性”存在，我们都不应认为人类已经绝望。

① 此节原文为："小子们哪，你们要自守，远离偶像。"

② 格雷尔·马库斯：《神秘列车：摇滚中的美国形象》，伦敦，公共汽车公司，1977年版，第115页。

第九章

毒与噪:阿波罗与狄奥尼索斯之争

With the lights out it's less dangerous
Here we are now entertain us
How stupid and contagious
Here we are now entertain us
A mulatto
An albino
A mosquito
My libido
Yeah

——NIRVANA "SMELLS LIKE TEEN SPIRIT"

在摇滚与反摇滚的拉锯战中，有两个主题直接涉及在现代生活中随处显现的理性与非理性之争，这就是毒品与“噪声”的问题。

资料表明，摇滚并不是第一种与毒品挂钩的音乐形式，爵士乐就曾经与毒品有千丝万缕的联系。但不应遮掩的是，摇滚更为公开地与毒品搭上了种种关系。在摇滚领域之中，最先同毒品有关联的是“滚石”等英国乐队，而在嬉皮文化浪潮中，则有更多的美国乐队堕入其中。其中最具代表性的无疑是聚集在旧金山等地，以“迷幻摇滚”或“幻觉摇滚”知名的“感恩而死”、“鸟儿”、“善变使者服务社”、“杰弗逊飞机”等乐队。据说“感恩而死”乐队的名字就来自于吸毒之后的灵感，而“杰弗逊飞机”一词本来就可以用来指抽大麻的烟杆。这自然是反摇滚势力求之不得的事，他们一直在等待着这样的机会，以便让摇滚落入万劫不复之地。

1966 年(当时 LSD 等毒品还未被宣布为非法)，保罗·麦卡尼在《生活》杂志的一次专访中承认自己曾试过服毒。他说：“那让我大开眼界。我们平时只运用了十分之一的大脑，你想想，要是我们把其余部分都开发出来的话会怎样呢?”这一专访马上引起了反响。《每日邮报》称麦卡尼为“不负责任的白痴”，麦卡尼手忙脚乱，恳求记者们手下留情。

其实，在毒品刚开始成为公众话题时，摇滚乐手教唆青少年吸毒的想法就已经被宣传得尽人皆知。1967 年，尼古拉斯·冯·霍夫曼在《华盛顿邮报》上发表了他那篇著名的文章，称嬉皮士聚集的海特—阿希伯利地区为“新美国教会”，并认

为该教会的训旨便是通过渗透、加入传播媒介和娱乐业以宣传毒品。摇滚乐自然成了“毒品音乐”。一部叫《彩衣笛手》的电影更是直接发出警告，认为摇滚乐队是引导青年吸毒的罪魁祸首。但令反摇滚者有些失望的是，一个对这部电影极为赞赏者费尽九牛二虎之力整理出来的毒品歌也只有寥寥 28 首，还不到每周发行的单曲数量的一半，而且它是从整整 4 年的歌曲中选出来的。

这种悬殊对比没能改变人们的固有偏见。在某些舆论的鼓吹下，许多国家的政府认为的确存在“摇滚—毒品阴谋”，并对摇滚乐手们加强了戒备之心。1967 年，贾格尔因随身携带四片安非他命而被逮捕，因为当时在别的国家（如意大利等）这不算非法，但在英国却属违法行为。在此之前，“滚石”因另一成员基思·理查兹与大麻、海洛因有瓜葛而备受指责，贾格尔被捕更是火上浇油。结果他被判入狱 3 个月（后被保释出狱）。《泰晤士报》也指出，这一判决对初犯者是用刑过重。该报认为，原因在于贾格尔是摇滚明星，“公众意见认为他是罪有应得”。随后，基恩·理查兹更是被判了一年徒刑（后也保释出狱）。

不争气的是“滚石”又一名成员布赖恩·琼斯也陷入了毒品旋涡，而且问题更为严重，既被罚款也被判刑（缓期执行）。负责布赖恩一案的法官公开表示了他对摇滚歌星的仇视，他说：“我们已经尽力而为……我们已经大大地灭了‘滚石’的威风。”

1968 年，列侬和大野洋子也在伦敦卷入了大麻事件。列侬无可奈何地感叹落到了诺曼·皮尔彻手里。列侬认为此人“四处打探而且专门逮歌星……有些歌星是在屋里吸毒，但也有人不吸。他可不管这一套，他见歌星就抓。我就是这样被他

抓住的……这是个圈套。"《滚石》杂志认为，此事件使"披头士"在人们心目中不再是摇滚中的乖男孩形象。一年后，乔治·哈里森也落到了皮尔彻探长的手中，也有人说此事件是一圈套。

许多舆论还就所谓"毒品歌词"大做文章。"鸟儿"乐队的《八哩之高》最先被指责为是一首毒品歌，("高"一词常常被指责为与毒品有关。而且从这首歌开始，某些摇滚歌曲被指责为是在服过毒品之后的幻觉中写成的。)由于这一结论是为数千家电台提供节目指导的《加文报道》杂志所下的，所以许多电台都禁播此歌，它很快滑出了排行榜。但"鸟儿"的成员吉米·麦奎恩坚持这首歌所描述的只是发生在伦敦的一场空难。在《加文报道》的毒品歌名单中，还包括鲍勃·迪伦的《雨天丽人》，因为其中有一句歌词"每一个人都会招来石头"，而"石头"是毒品的代名词。《加文报道》的负责人比尔·加文称，"我们认为，这些歌曲含有鼓励和/或赞同吸大麻或服 LSD 的内容。我们决不会推荐这些歌在电台播放，不管它们的销路有多好。"但是，像 BBC 这样极为严格的电台却并没有禁播上述歌曲，这说明加文的标准是很主观的。但 BBC 却禁播了"披头士"的《生命中的一天》和麦卡尼的《嗨嗨嗨》。

当"大门"乐队上"沙利文剧场"进行电视表演时，他们提出上《点燃我的火》这首歌。哥伦比亚广播公司的负责人提出，必须将其中一句歌词"姑娘，我们已经到最高处"里的"高"一词换掉。在排练时，"大门"改掉了该词，但在正式演出直播时，他们还是唱出了原来的"高"一词。节目导演大发雷霆，对"大门"称："你们这帮东西永远别再想出现在本节目上。"

1969 年，尼克松政府发起了一场反毒品摇滚的运动。该年 12 月，尼克松总统、阿格纽副总统和 40 名政府官员汇聚一

堂，审查摇滚歌词中的“不良内容”。1970 年，阿格纽副总统在拉斯维加斯的共和党基金筹措会上发表演说，称摇滚给青年们“洗脑”以使他们开始吸毒。他宣称：“由于我们指出了这一问题，常常有人指责我们搞歌曲审查制。但你们真的听清楚那些歌里唱了些什么吗？‘披头士’有一首歌唱道：‘靠我朋友的一点帮助我才侥幸过关，靠我朋友的一点帮助我才达此高处。’……直到有人向我指出我才知道，所谓‘朋友’，原来就是指毒品”。阿格纽随后鼓励人们抵制那些不负责任的“纵容”行为，多给“正直的”共和党人投票。

阿格纽讲演中最后的号召露了马脚，联邦电讯委员会委员、民主党人尼克拉斯·约翰逊在一次有关摇滚乐的专题讨论会上大骂阿格纽的伪善和政客姿态。他指出，摇滚中有许多歌已经在呼吁人们反对毒品，比如《安非他命安妮》、《推挤者》、《妈妈的小帮手》等。而且他指出，在广告中，隐语比摇滚歌曲要多得多。摇滚歌曲中因某些词同“吸毒”一词的种种说法相近而被指责为宣传吸毒，或被禁，或挨罚，但广告中同样的词却通行无阻，从无人加以指责。约翰逊直言不讳地说，这也许是因为年轻的摇滚乐手们不借钱也不捐款给尼克松。

约翰逊的讥讽并未改变尼克松政府将摇滚作为毒品问题替罪羊的做法。1970 年 10 月，约 70 家电台负责人出席了在白宫召开的反滥用药品大会。尼克松在会上表示，希望在反毒品摇滚方面得到他们的帮助。尼克松强调，他无意越俎代庖，教广播业主怎么办节目，但他将“感激”他们的合作。许多名声显赫的官员也表达了同样的意思。

有讽刺意味的是，一位广播公司老板曾在大会上问纽约戒毒中心的一些病员，是否有人是因为受摇滚歌词的影响而开始吸毒，戒毒中心的病人惊讶不已地回答：“在摇滚歌词的

影响与成为吸毒者之间似乎没有任何关系。”

但与此同时，一名坚决反摇滚的记者杰列·李却坚持这二者之间有关系。他发表文章说，“我无法证明这种关系。但如果你问我摇滚乐是不是美国青年中这一最严重问题的征兆和原因，我会告诉你，正是如此，摇滚既是征兆又是原因，而且更主要的是引起吸毒的原因。摇滚扩大了日常生活的代价，使它从某种有益的形式变成了消极的、破坏性的、虚无主义的形式。”

少数唱片业人员也开始攻击摇滚与毒品有关联。独立制作人海伦·基恩便称，她知道“迷幻摇滚”迟早会惹麻烦，她说“是的，唱片公司同摇滚乐队达到了他们的目的：靠害死孩子们暴富。”

有的家长在自己的孩子染上毒瘾之后也将满腔怨怒发泄在了摇滚身上。阿特·林克莱特便是如此。当他的女儿死于吸毒之后，他在美国国会的一次会议上称列侬为“迷幻社会的头号传教士”。

一些电台更是提出了古怪的标准，纽约一家电台的负责人说，“我们将不播放任何与毒品有关的歌曲，即使是那些被视为反毒品的歌曲我们也不播，因为它们也有美化这个主题的倾向。”

终于，美国“联邦电讯委员会”以官方形式向各电台发出警告，提醒他们有义务不播出那些“美化非法的吸毒行为”的节目。这一警告后来曾被许多人指责，认为它师出无名。

吵吵嚷嚷的“毒品摇滚”闹剧在 1973 年之后便默默无闻了，可以被视为最后一出戏的是由美国参议员詹姆斯·贝克莱主演的。在 1973 年夏天，他同另外两人一起进行了一项“毒品歌词”调查，并于当年 11 月向国会提交了一份报告。其中所

提的要求是老一套，即坚持认为摇滚歌曲在宣传毒品，唱片工业应当自我约束，否则政府就应进行干预等等。他的描述倒是从陈词滥调又发现了新的思路："摇滚乐赞美吸毒不是用直接的歌词或者暗示进行，而是靠对60年代末以来大听唱片和云集在摇滚演唱会的以青年为主的听众施加某种影响。"但这种影响究竟怎样实现，贝克莱语焉不详。他要求"采取适当的措施和标准以杜绝这一现象在今后继续存在下去。"但由于当时整个政界都深陷"水门事件"而无力他顾，摇滚暂时进入了安宁时期。

虽然从70年代中期之后，也还有某些乐队因与吸毒有关联而受到指责，但总的来说，视摇滚乐手为吸毒宣传员的时代已成为过去，反摇滚战士们也找到了别的"把柄"，对此一难以收集详细证据的"课题"不再热心。

其实，视摇滚为毒品宣传员的说法的确与事实不符。少数乐队的确与毒品有关，但就是在吸毒成为时尚的六、七十年代，就已经有许多乐队明确反对吸毒，许多被指责的唱片公司也加入了反吸毒的行动。戒毒专家、海特—阿希布地区医院的负责人戴维·E·史密斯就曾开出过一长串为他发起的反吸毒运动捐款的公司名单，而这些公司经常被指责为"在制造毒品"。尤其是那些被暗示为是吸毒者的歌星，比如詹尼斯·乔普林、弗兰克·扎巴、格雷斯·斯利克等人也分别捐款给反毒运动或发起反毒运动。到八、九十年代，几乎每个声名显赫的摇滚歌星都已是坚定的反毒战士，"邦·乔维"发起的"摇滚对抗毒品"计划成果显著，屡屡为人诅咒的"吻"乐队也长期与毒品奋战，连一度沉溺于毒品的大卫·鲍伊和埃里克·克莱普顿也在深刻反思之后加入了反毒行动。如同迈克尔·杰克逊在加入"全美反滥用药品委员会"时所说的那样，音乐已经成

了反毒品的最不容忽视的力量。

同毒品问题相类似的指责是同样在六、七十年代甚嚣尘上的“摇滚损坏听力”论。摇滚乐大型现场演出的增多使大型扩音器的使用日益普遍，而成年人对摇滚最不满的内容之一也是它的大音量。1967年11月，美国加利福里亚的一名医生查尔斯·F·莱博提出，摇滚乐的大音量对人的内耳会造成创伤，因为其音量达到了110—119分贝。但许多媒介在宣传这一结论时并没注意到，莱博自始至终只测试了两支乐队的排练效果。

1968年，另一位医生戴维·利普斯康则用豚鼠来进行实验，说明大音量的摇滚对耳朵会构成损伤。而另一组实验则是对喜欢听摇滚的大学新生进行测试，据说其听力也已受损害。一时间，“摇滚有损听力”的说法纷纷扬扬，闹得满城风雨。

1969年，威廉·林特曼和朱迪恩·博勒斯医生进行了一项研究，他们测试了42名摇滚乐手的听力，这帮人的平均“摇龄”是2.9年，每周平均有11.4小时沉浸在高达105分贝的音乐声中。调查结果是，42人中的40人听力正常。两位医生宣布，“由于摇滚乐手们比其他人更为经常地暴露于这种音乐之中，可以说如果他们也没有丧失听力的话，其他人更不在话下。”

但更多的人似乎并不愿意接受这一结论。对摇滚向来抱有偏见的人更愿相信它会有损听力。在美国名播遐迩的拉尔夫·纳德尔律师以为这次面临的又是他曾大获全胜的交通安全问题，坚持应当为摇滚制定标准。他向国会要求将超出某一分贝标准的摇滚定为“有害公益”。他坚持“由摇滚造成的听觉损伤对年轻人的听力的确已构成严重威胁……我国也许会出

现在 21 岁之前就损坏听力的一代。”

英国也出现了类似要求，肯尼特爵士也要求对摇滚乐的音量进行严格限制，超过 110 分贝者就应当要其关掉扩音机。他指出，“这是牺牲歌迷的快乐以挽救他的听力，这与毒品的情况是一样的——有人的确喜欢，他们却因之受害。”

1973 年，美国的《今日健康》杂志又刊出了一篇未注明研究者和日期的文章，称摇滚振动性的节奏和“达到伤害水平的音量会使得保护性的中耳肌失去平衡，从而引起损坏”。《大众电子》中的文章则认为，现场摇滚音量的分贝数与气锤相当，会对人的心理和生理产生不良影响，因此，应当由生产厂家在扩音器上贴上警告字样。

美国南伊利诺斯大学的音乐教授罗德里克·戈登更是认为，摇滚乐的大音量会损害人的神经系统，但他也认为这是对长期处于大音量环境中的摇滚乐手而言的。

随着现场演出扬声器的输出功率从 60 年代末的 1000 瓦发展到 70 年中后期的近万瓦，“何许人”等乐队被指责为不是在演出，而是在制造电闪雷鸣。

美国华盛顿州劳工部卫生顾问费利克斯·达西向该部提交了一份名为《参考文献：摇滚乐是公害》的报告。该报告宣称，他对酒吧和夜总会中所播放的摇滚乐的音量进行测量后发现，它们比联邦政府发布的噪音标准要高出 2 至 5 倍。他没有对任何人的听力进行过检测，但他宣布“在乐队的成员中肯定会有失聪者。”宾夕法尼亚的一名研究生凯瑟琳·安妮·玛拉堤诺则被摇滚音量大大超过联邦政府规定的噪音标准所震惊；她认为，应当向歌迷们发出警告，歌手们也应当更加轻柔地演唱，她甚至建议在演出现场的人们都戴上耳塞。她也从未检测过任何人的听力，但她同样坚持摇滚乐演唱会必定会有

损听力。玛拉堤诺的耳塞建议被《公告牌》杂志所推荐，因为该杂志也认为“迪斯科舞厅会使许多人失聪。”

马萨诸塞州五官科医院的约瑟夫·纳德尔医生则强调，任何超过90分贝的声音都可能造成耳朵受伤，经过放大处理的摇滚乐伤害性更大，而最为危险的信号则是放大的吉它信号（谁都知道那是摇滚乐队不可或缺的乐器）。

但与此同时，也有一些医生改变了自己的观点。曾经因用豚鼠实验证明摇滚对耳朵有害而名噪一时的戴维·利普斯康医生便是如此。他在一份新的报告中指出，让他改变观点的事实是：“摇滚歌手们极少有听力受损的”。他用证据表明，“同在噪声环境中工作的产业工人相比，摇滚歌手中只有不太规则的极小听力误差。”因此他认为，摇滚乐对摇滚歌手的听力没有什么破坏力。利普斯康指出，有些环境使他认为必定会对人的听力造成损害，但经过测试发现，身置其中的人听力完好无损。他由此提出了一种心理解释，认为噪音是否会使人的听力造成损害取决于那种声音对听者构成的压力的大小。他列举两个同时在噪音很大的车间里干活的人为例，其中一个讨厌这种工作和噪音，他的听力便会受损；另一个人则喜欢这种工作，从中获得乐趣，并且视噪音为工作中不可缺少的一部分，那他的听力就不会受损。而摇滚乐手们是在创造自己的音乐并从中获得乐趣，他从不觉得巨大的声响对自己构成压力，所以他们的听力不会因之受损。

但是，除了会使听力受损外，摇滚乐还被说成会导致失声、反常活跃、身体衰弱、同性恋、越轨行为等。

美国销量不凡的《健康文摘》曾发表过一篇文章，认为像摇滚歌手那样“长时间地大声喊唱，会导致感情狂乱，从而被

迫更大声地喊叫，最终便会导致声带受损。"该文称某一摇滚乐队的五个人经检查都患有"损伤性喉炎、对称性声带结核和声带角质化"。

摇滚也常常被莫名其妙地指责，比如，《滚石》杂志甚至也发表文章，称摇滚乐会导致性欲降低。这篇名为《大声的摇滚与性欲丧失有关》的文章宣称，"大声的摇滚对你的性欲是非常危险的。"当然，更多的时候摇滚是被指责的"刺激性欲"、"挑起小女孩的性本能"等等。

一些宗教组织也照例开始凑热闹，他们认为，摇滚不仅会伤害身体，还会破坏大脑。一个基督教原教旨主义组织声称，"在摇滚乐丛林式节奏旋律的影响下，听众健康的身体里便会产生'神经短路'，身体会完全跨掉"。该组织还指出，摇滚的和音、节奏和歌词的不断反复会对听众产生催眠作用，而这种催眠会导致大脑受伤、精神萎靡，并最终导致自杀。在一个宗教组织所散发的小册子上还刊载了美国丹佛城的多萝西·雷特莱克夫人的实验，据说她给园子里的花木放摇滚乐听，结果那些花木在一个月内全部死光了。

1982 年，波士顿审查员（该城市最后一名审查员）理查·辛诺特在退休之时要求政府给予因公致残养老津贴，他声称由于身为审查员经常出席摇滚现场演唱会，他的神经已经严重受损。他特别指出"何许人"的一场演唱会曾使他"极为难受而且当场觉得身体受到了伤害。"

而土耳其安卡拉大学则发表了一份研究报告，称迪斯科舞厅式的音乐噪音"会导致老鼠中的同性恋现象和失聪现象"。该报告认为，这一结果对人同样适用，因此，应当禁止开放此类舞厅。

80 年代初，美国还有一本名为《你的身体不撒谎》的书轰

动一时。这本书的作者约翰·戴蒙德称，摇滚乐的噪声比工业噪声还危险，还具破坏性，尤其是所谓"抑抑扬格"即重音在最后一拍的节奏最危险，比如"滚石"的《满足》。他称这种节奏与心跳节奏相抵触，必然会破坏整个身体的节奏。戴氏称，摇滚会"产生严重压力感与愤怒感，使人想要发泄，导致反常活跃，使肌肉力量衰弱，而且会导致青少年越轨行为。"戴氏还称，这种节奏的摇滚乐还会十分邪恶地导致大脑两半球同时衰弱，这一点虽然没有脑电图予以确证，但他称在一家整天播放摇滚乐的工厂进行的实验表明，当改放其他音乐时，植物的生长速度会加快15%。他还称，当人听华尔兹或伦巴舞曲时，人的肌肉保持强有力状态；但一放摇滚乐，"身体上的每一块肌肉都变得软弱无力，其情形相当于举起40磅东西与举起15磅东西时肌肉状态的区别。"

戴蒙德还列举了运用这种邪恶节奏的乐队和歌手的名单，其中包括"滚石"、"大门"、"皇后"、"莱德·泽普林"、"美利坚"、"班德"等乐队以及詹妮斯·乔普林、艾利斯·库柏等歌手。戴氏宣称，他并不是单与摇滚乐作对，但他研究了2000多段音乐，发现只有在摇滚乐中存在所谓"抑抑扬格"型节奏。其他音乐中只有三处例外，即是在斯特拉文斯基的《春之祭》、拉威尔的《圆舞曲》和海地伏都教的鼓声中出现过类似节奏。

苏联的医生也于80年代初宣布，摇滚乐有着"惊人的破坏性心理影响"，并称出席摇滚现场演出者都可能发生惊厥或歇斯底里，其邪恶性勿庸置疑。

时至90年代，随着重金属音乐横扫歌坛，医生们也越来越频繁地发出警告，"摇滚有害健康！"虽然至今他们仍未拿出更为详实的证据。

在专家、家长、医生和政治家对“毒品摇滚”和摇滚“有害健康”的指责之中，似乎极少有人思考这样一个问题：且不论毒品和噪音对摇滚乐手的危害会达到什么程度，他们究竟为什么要选择毒品和噪音？

从上述论争可知，所谓摇滚乐号召吸毒一说毫无根据，但是谁也不能否认，有不少摇滚乐手的确是或曾经是毒品瘾君子，其中包括埃里克·克莱普顿。让我们听听他的陈述：

“我们的问题是一个普遍性的问题。我们想在这个社会寻找和平，可我们总感到它对我们的敌意。我们想在自己的音乐中表达这种寻找，因为只有这种音乐才是我们最为雄辩的声音。我们需要毒品来帮助我们，使我们的心灵获得自由，使我们的想象力从一直束缚着我们的种种成见和附庸风雅之中解放出来。”

“感恩而死”乐队在被问及为什么一定要使用 23 吨重的音响设备时则回答：“只有这些大家伙才足以使青年们从麻木不仁之中惊醒。”

这是我们理解六、七十年代摇滚中毒品和巨大音响泛滥的立足点。戴维·史密斯医生在驳斥那种视摇滚为毒品宣传员的观点时曾指出：“年轻人喜欢摇滚……音乐——尤其是大众音乐——总是要反映时代。究竟是谁在先很难确定：是摇滚对吸毒造成影响，还是那些已染毒瘾的人喜欢摇滚……说时下流行的音乐造成了吸毒风气是一个值得怀疑的提法。”

这种怀疑当然有理。事实上，摇滚乐作为青年人最为直接有效反映时代走势的文化形式，必然先带有时代特征；或者更确切地说，它往往必须以独特的手段反映听众中蔚为风气的观念与理想，乃至时尚。在 60 年代的嬉皮浪潮中，一些过于循

规蹈矩的乐队或歌手惨遭淘汰便是明证。“桑尼和切尔”演唱组便是如此。1965年时,该小组曾红极一时,但他们很快便被听众抛弃了,因为他们从不吸毒而且公开反对吸毒,用切尔的话说,就是“孩子们觉得我们太规矩了”。事实上,当时许多反对吸毒的摇滚乐手都更愿意私下为反毒运动出力而不愿公开反对吸毒,这已足以表明在摇滚乐中起码存在着对待毒品态度的分歧。而足以说明摇滚不是毒品真正同路人的则是:当嬉皮年代成为过去之后,吸毒人数不见减少时,绝大多数摇滚歌手却都成了公开反对吸毒者。自1973年以后,有毒品含义的歌词极少再露面,事实上已寿终正寝。这同时也说明,摇滚与吸毒(也包括大音量音乐)的关系与反摇滚者所说的并不完全一致,摇滚的确与毒品之类脱不了干系(正如它与那个时代的“革命”脱不了干系一样),但摇滚更多地是反映着那个时代的特征,表现着那一时代的要求。因此,众多的反毒品和噪音摇滚者事实上并没抓住问题的要害。他们过多地沉溺于贾格尔是否在某处暗示让吸毒,《黄色潜艇》是不是吸毒幻觉下的产物等等。这一切不仅难以证实,而且无法真正让摇滚摆脱毒品。而“噪声”问题也必将不了了之。

在所有的反毒品、“噪音”摇滚的人之中,爱因·兰德女士无疑是最具犀利眼光的,因为她并不像其他反摇滚的医生、家长、专家、政客一样只停留于问题的表面,而是联系那一时代的走向提出了“阿波罗与狄奥尼索斯”之争。在她所发起的“客观主义运动”风靡全美的1969年底,爱因·兰德这位精明的俄国女人以她一惯的敏锐眼光挑出了两起事件作为对比:一是在1969年7月16日,全美国共有100万人从全国各地赶赴佛罗里达肯尼迪角,为“阿波罗11号”登月飞行作见证;二是同年8月15日,30万美国人从全国各地向靠近伍德斯托

克的贝赛尔蜂拥而至，参加一个盛大的摇滚音乐节（也就是常说的伍德斯托克音乐节。）爱因·兰德认为，前一事件，用灿烂的登月船无可怀疑地证明了人对理性、对科学的崇尚和景仰，代表了日神阿波罗所意味的一切：理智、效益、秩序和光明。而后一件，用伍德斯托克的泥浆，说明了人对毒品、噪音的臣服，代表了酒神狄奥尼索斯所意味的狂野、感官快感、非理性和黑暗。①

爱因·兰德最终的选择和论证不乏可商榷之处，但她对尼采的划分所赋予的新含义和她的着眼点，恰恰是对摇滚中的毒品和噪音因素来源的最好观照；同时，也是对理性与非理性之争作了一个更为活生生从而更贴近大众的注解（事实上，我们这本书中所涉及的全部争议都多多少少与阿波罗与狄奥尼索斯之争有关。）

理性的发现和弘扬在人类历史上占据着极其重要的地位。从某种程度上说，正是理性使人类从宗教和封建的深重压迫之下脱困而出，使近现代史得以成为人类的躯体和心灵的解放史。从自由、平等、博爱的政治理论，到上帝之后的新道德法则；从一次次科学理论的不断进步，到一次次技术革命的持续发生，没有哪一环节可以脱离开理性之光的荣耀。也许正是由于理性的强大力量，使得它成了上帝之后的新上帝。

然而，正如理性必然要对任何绝对之物提出怀疑一样，在理性高歌猛进之后，它自身同样遭受着怀疑。也许，这种怀疑最早便来自于一个困惑：从理性主义者的立场来看，只要用理性战胜非理性、无知、愚昧（无论这些非理性、无知与愚昧是以宗教或世俗形式、知识或伦理形式、政治或经济形式表现出来都一样），人类便必定可以有完满而光明的未来。但是，人们发现，任何一种理论与主张似乎都可以用理性作为其最后根基。

自由主义与保守主义都可以强调理性，无非是前者认为用理性可以唤醒世人，在道德与教育的推动下奔向自由，制度之类则是理性和自由的桎梏；保守主义则强调制度的力量，认为真正的理性通过制度来防止个人肆意妄为而造成社会混乱和不公，而真正有理性的个人也必然是克制、理智的（引人注目的是，这种曾经阵营分明的立场随着历史的进程而日渐含混，甚至有互换的倾向。）。同时，无政府主义者同自由主义者一样强调真正的理性社会是个人完全自由的社会，而极权主义则同保守主义一样坚持理性社会必然是反对无政府式的非理性冲动的。此外，还有社会主义、改良主义和其他许多主义既不完全赞同也不完全反对上述立场。但他们的基本点都是一个：理性才是人类脱困的唯一法宝。

这一切还只是在政治学的领域。在此领域之外，还有哲学中的唯理论者，伦理学中的理性主义者，科学中的理性主义者；而且在所有这些领域中，号称理性或实际上主张理性方法的绝不只是这些以理性为名号的观点。比如自然科学的全部成果和思路都无法离开理性。这一切必然使人产生困惑：究竟什么才是真正的理性？

我们不能断言对理性最早提出怀疑的浪漫主义者是不是由此对理性产生困惑的。但浪漫主义者之所以被视为理性的怀疑和反对者，更多地是因为理性对"诗意"的破坏（爱因·兰德提及在登月飞行之前，有人认为登月成功会破坏月亮在人类心目中的"诗意的浪漫魅力"，这一观点便是浪漫主义活生生的当代写照），就他们对人类命运及救赎的思路而言，同任何理性主义者并无二致。真正从理性的春秋战国之中悟道而对整个理性的至高地位提出怀疑的，是卡莱尔、陀斯妥耶夫斯基、波德莱尔、尼采、叔本华、基尔凯郭尔、柏格森诸人。尤其是

尼采对“狄奥尼索斯精神”的推崇和详尽阐发，使他那种因为把狄奥尼索斯上升为形而上学而表露出来的骄傲之情毫无做作之感。但是，在理性依然被人视为至高无上的年代，这些先知要么被人视为“疯子”、“狂人”，要么被视为因心理承受过多种打击而有些失常的可怜人；最多不过是一些怪杰或鬼才，而不是提出真理的思想家。理性的地位虽然因他们而略有退色，“非理性”的思路也由此而滥觞，然而他们的观念中毕竟带有过多的情绪化、艺术化倾向，而且历史的进程也还不足以让人们看出他们的观念中所包含的巨大预示性。因而，“非理性”和“反理性”观念并没因他们而光大，反而更加让人侧目，持有这种观念者则被视为历史的落伍者。

然而，弗洛依德终究出现了，他有关人类意识中非理性、潜意识的全部理论对理性至上观念的打击有如他所揭示的“俄狄浦斯情结”对个人经验的震撼一样强烈。尤其重要的是，这一理论本身竟是力求向科学靠拢的心理学的组成部分，而且由弗洛依德的后继者们扬弃一番之后俨然成了诊治人类心灵的医疗手段；使得非理性不再是“疯子”的特征，而成了每个人都具有的基本人性；而对非理性的关照和强调也不再是落伍者的呓语，而是成了最为新潮的学问，即关注“非理性”成了理性的行为，而在这一理性之下又埋葬着非理性。

如果说弗洛依德用理性之外的非理性因素动摇了理性地位的话，则身为理性人物的马克斯·韦伯则第一个开始从理性自身之中看到它的深重缺陷。众所周知，在笛卡尔和莱布尼茨乃至在洛克那里，理性一直具有“终极原因”或“第一原理”的地位。但是至康德处，“纯粹理性”已经只具有认识论的意义，“第一原理”的地位荡然无存（爱因·兰德曾语焉不详地称康德为历史上第一个“嬉皮士”，不知道是不是因为康德瓦解

了理性作为“终极原因”的地位。)这似乎可以被视为理性原则的一次大退却,因为它使理性从终极原因往认识原则上靠拢,犹如上帝从天下来到凡间。然而,韦伯在此基础上又迈进了一大步,他甚至对理性作为普遍的认识原则也表示了怀疑,当然,他的这种怀疑是基于对历史的观察,他指出:

“在以上所有情况中所涉及到的实际上是一个关于西方文化特有的理性主义的问题。现在,诸多截然不同的东西皆可借助这一术语来加以理解,下面的讨论将会反复地表明这一点。譬如,神秘的观照从其它生活范围来看是一种特别非理性的心态,然而在我们这里却有理性化的神秘观照,正如有理性化的经济生活、理性化的技术、理性化的科学研究、理性化的军事训练、理性化的法律和行政机关一样。此外,所有这些领域均可按照完全不同的终极价值和目的来加以理性化。因而,从某一观点来看是理性的东西,换一种观点来看完全有可能是非理性的。因而,各式各样的理性化早已存在于生活的各个部门和文化的各个领域了;要想从文化历史的观点上来说明其差异的特征,就必须明了哪些部门被理性化了,以及是朝着哪个方向理性化的”。[②]在这里,韦伯不仅使理性化(或“合理性”)和理性变成了一种广泛存在于社会生活各领域之中的一种社会化规范,而且明确提出了理性本身的相对性。似乎正是为了解决这一恼人的相对性问题,韦伯对理性作了“价值理性”、“目的理性”的区分,将“传统型”行为和“情感型”行为排除在了理性之外。然而,韦伯也意识到了“价值理性”与“目的理性”之间,这两种理性与非理性的行为之间的种种相对性。以最常为人道的所谓“克里斯玛权威”为例,许多被视为传统型的“克里斯玛”型领袖是经由理性化的法律制度(比如选举)而产生的;而一些理性化的权威或支配形式的最后权威来源,

则并不是理性或理性化本身，而是来自“克里斯玛”型权威，比如由全民投票选出的总统便是如此，内阁式行政也是由科层式支配形式和克里斯玛支配形式共同组成的。[3]也就是说，所谓“理性”行为的本身或者其前提并不一定是理性的，完全可能是非理性的。由此，韦伯不仅为理性由“价值理性”向“目的理性”或“工具理性”的演变倍感失落，而且对理性和人类的前景都持悲观态度。

而法西斯主义和纳粹主义的兴起似乎应证了韦伯的悲观看法。人类经历的空前灾难使战前志得意满的实证主义者惭愧不已，也使得人们再一次对理性与非理性之争有了切肤之痛。实证主义对理性的坚实信心和对非理性浪潮的轻视此时已经证明是不可取的，更重要的是，人们为了吸取教训，开始追寻非理性何以产生。正是在这种追寻过程中，理性又一次被反复拷打。因为法兰克福学派的善辩之士们发现：“理性决不只是在理性赤裸裸表现出来的那个阶段，而是从一开始就不仅在思路上，而且在实践中都有自我毁灭的趋势……反犹太主义的‘非理性主义’是从占统治地位的理性本身，以及与理性观念相应的世界中推论出来的。”[4]这也就是卢卡奇所谓的“理性和非理性的必然相对性，即任何一个理性形式体系都要碰到非理性的界限或限制的绝对必然性。”[5]实际上也就是理性本身就有非理性的一面，或福柯所谓的“理性的非理性性”。

也就是在西方思想家们对理性猛烈开火的同时，以理性和科学为基石的近现代化浪潮正在逐渐席卷全球。战后民族解放浪潮虽然是被压迫民族抗拒和驱逐西方列强的过程，同时却也是西方近代以来的科学、理性观念普及和扩大影响的过程。而反过来，随着文化人类学的兴起和发展，随着西方学者对西方以外的文化模式的发现和正视，人类学相对主义和

文化模式相对主义一时蔚为风潮，理性观念如同欧洲中心论的历史观念一样受到怀疑。因为事实证明，除了西方文明之外，理性观念在其他文化模式之中不具备普遍的文化规范或认识规范意义，更谈不上作为终极原因。这从另一个角度为对理性的怀疑提供了另一类证据。

而对理性观念予以致命打击的无疑是来自于一直在为科学找寻理性根基的科学哲学领域。库恩《科学革命的结构》阐明了"范式"在科学发展史中的独特作用，尽管这一概念受到难以计数的攻击，但撇开它的具体含义和有关争议不谈，它所开创的全新思路实际上更深刻地瓦解了理性观念的根基。拉卡托斯视库恩的理论为"非理性主义"和相对主义，提出了他的理论进步、经验进步和启发法进步之标准，自认为为科学理论提供了客观标准，然而拉卡托斯所要证明的无非是一个理论比另一个理论更好的"客观根据"，而无法指出科学合理性的最终根据，可以说，拉卡托斯无非是将库恩的"规范"动态化了而已。而到了费耶阿本德的"无政府主义认识论"处，科学哲学终于从实证主义的一个极端走向了另一个极端，连科学的合理性和客观性都被瓦解，曾经威风八面的理性观念简直已经四面楚歌了。等到福柯、德里达诸人以更新的花样猛击理性时，它实际上已经到了骨融形销的边缘了。

更加蔚为壮观的阿波罗坠落历程自然发生在社会生活中，在西方学术中产生的理性瓦解历程固然已令人瞠目结舌，但于多数人的生活而言(包括多数知识分子)，这种蕴藏于思想深层之中的瓦解历程必须映现于现实生活才会使他们在感同身受之后惊醒。毫无疑问，在战后乃至六、七十年代，最能将社会生活历程中理性瓦解感受予以清楚表达的是存在主义思潮。然而，如果从理性瓦解的学术历程而言，存在主义所昭示

的无非是一种生活态度上的反动；反过来，于多数知识分子和广大青年的现实生活而言，它又显得过于模糊而学术化。因此，有人称存在主义者为“暧昧的非理性主义者”，此说不会大错。尤为重要的是，存在主义并不能完全概括理性势微之后的生存状态，其消极的选择实际上是既不抗争又不找乐的自我闭锁之路，因此，它注定只能是一时时髦。但是，由存在主义所揭示和表达的个人在理性化时代中的压抑和“恶心”感却远远没有过时，比如由理性所支撑的“组织化”和“科技暴政”对人的全面控制倾向以及个人对它的反感与抗争(就是爱因·兰德揭示的宇宙飞船与摇滚舞台之争)便仍具深刻含义。这类主题比关于理性的全部理论论争都更能让一般人理解到理性的压制功能，从而为投奔狄奥尼索斯开辟了无穷的可能性。马尔库塞一开始反对、最终却不得不同意韦伯对理性化严重后果的分析，其原因也在于此。

理性势微在社会生活领域给予知识分子和青年的影响无疑同“诸神退位”之后人类心灵所受到的打击极为类似，理性的没落过程实际上是理性日益世俗化的过程。如同在宗教的世俗化过程中一样，在理性的世俗化过程中，知识分子本来也是先锋，随后而来的痛苦在呼风唤雨的先驱者们那里并不存在。但理性世俗化的过程同样也是其作为神话被“解除符咒”的过程，这种神话感的消失，必然导致人们的无助感。对习惯于终极定向的知识分子而言，这种感觉尤其突出。

理性势微同样会造成社会确定感和权威的消减。因为在上帝退位之后无论是个人的确定感还是社会的权威，其最终的“合法性”来源都是建立在韦伯所谓“各领域的理性化”基础上的，由于理性没落，便必然会使确定感和权威受到连累。

在此基础上，知识分子向来引以为荣的自信心连带着受

到沉重打击，知识分子神圣使命的“合法性”同样也受到怀疑。社会生活各领域理性化的过程及随后所发生的理性势微的过程，同时也是知识分子自觉、情愿或不自觉、被迫的从“俗”的过程。知识分子对在以往生活中把握极大的人生意义、理想、价值观念、角色神圣感等无一再抱有坚定不移的信心。

尤其重要的是，理性势微使得那种视怀疑社会制度者为精神病态的观念不再作为主流存在（这种观念我们曾在《革命（一）》中提及）。在理性一统天下之时，对社会的批判如同对理性的批判一样往往被视为病态行为，尤其因为社会批判与对理性的批判相比，批判者的个人生活遭遇往往容易被作为背景考虑；因此，自命为“理性的代言人”者往往手执此一杀手锏，指责社会批判者将社会作为个人不幸的发泄对象，是非理性的冲动，是一种应当加以克服、治疗和压抑的执迷不悟。但是，这一判决方式的最终凭据已经消失殆尽。因此，连熊彼德这样的人也开始认为“相信政治批判的产生主要是由于不幸（指最为明显的政治和经济不幸）并可以通过辩解而消除，乃是一种错误观点。政治批判不可能通过理性争辩而有效地反驳。”⑥即使对“文化现代主义”非理性的冲动颇为不满的丹尼尔·贝尔也开始承认，资本主义社会的矛盾在多重性的分裂之下，既不再是理性有机体，也无法再用此一观念予以概括。

从某种意义上说，连贝尔为美国社会开出的药方也并不是理性的。虽然他提出的向“某种宗教观念的回归”正是对狄奥尼索斯式的“渎神”的反动并力图向资本主义的“合法性”回归，但所谓“公众家庭”一说，无论如何不再是完全“理性”的抉择。但相对而言，贝尔提供的出路与激进的“革命”青年和“迷幻”与“噪声”摇滚比起来，总算是理性成分更多的作法。“革命”青年（尤其在“革命”后期）在汹涌激情中表现的非理性成

分我们已经作过论述，而真正彻底地背离阿波罗而成为“狄奥尼索斯帮”（贝尔语）的，正是以毒品和“噪声”为号召的嬉皮士和旧金山“迷幻摇滚”歌手们。在他们看来，彻底地同现存社会决裂的方式并不是通过“革命”来建立一个新社会，因为这一“革命”在其开头就已经失败，而且在此一基础上建立起来的新社会同样会是换汤不换药。因此，重要的是“当下革命”，即马上建立起一个不注重理性、而注重内在的经验和感受的新社会。因此，应当提高官能的感受性和享受性，以感性手段当下超越（而非改造）外在环境。用官能感受超越理性束缚最重要的力量不是理性分析或暴力革命，而是感官美学力量和爱的力量。事实上，这也是被命名为“现代主义”或“后现代主义”的浪潮对理性势微的曲折反映。因此，麦卡尼要用毒品来开发大脑潜能，埃里克·克莱普顿强调毒品可以使心灵获得自由，连一些“革命”青年也认为可以先用 LSD 来杀死心灵中的“猪”（“白豹党”人语，用来指各种束缚）而后才投身“革命”；而噪声和大量电子媒介的运用也无非是为了延伸或刺激感官，以达到“超越”现实和理性的目的。如果放眼看望，我们还会看到与“革命”同时或从“革命”中分化、发展而出的“性解放”、骂人言词、愤怒的讽刺歌词、放荡的色情作品乃至大红大绿的服装、化妆和越来越富于刺激性的饮食习惯。这些都是非理性或反理性大潮下的不同形式的产物。因此，摇滚终究难逃毒品与“噪声”这一劫并不以歌手及其批评者的意志为转移，而是有着深重的时代意义。

也许人们会列举出诸如越南战争这类外在因素对美国青年成为“狄奥尼索斯帮”的作用，以说明非理性崛起并不具备如此巨大的影响，然而正是在这一点上，我们的观点得到了进一步的证明。即使是越战这类外在因素也是处在“阿波罗”势

微的时代大潮之下的。譬如，对美国政府所代表的权威的质疑和不信任、不合作、不妥协，本身就是理性、法制、民主观念所支撑的权威土崩瓦解的见证；对越战质疑的过程，同时也是对美国一系列共识（按霍夫斯塔特的说法，由于美国向来缺乏有意的意识形态，这种共识对国家尤为重要）质疑的过程，而这些共识的基础正是以"理性思考"为基础的；同时，在越战中日渐突出的道德问题更是使传统的、理性的伦理观念显得苍白无力，从而加剧了它的没落……这一切所促成的是使摇滚乐手更加公开地谈论毒品，却不是毒品问题本身的深层根源。因此，反毒品摇滚的人士们的决心不可谓不大，功夫不可谓不深，但却收效甚微。归根结底是因为他们只从具体的经济、政治等原因着眼，忽略了时代背后的思想浪潮。

而更加令人深思的是，在毒品、"噪声"的背后，还埋藏着歌手们深以为然（也同样为那时代的青年们认同）的一种思路：毒品和"噪声"才是认识世界真正面目的必由之路，是创造力之路，只有通过它们造就的极致感受才能达到与世界的合一（同理性主义相比，这种说法其实同样存在着一个悖论：既然同理性相违背之路即非理性的狄奥尼索斯之路，才是认识世界真相之路，才是更为"自然"之路，则从本质上说，它是无需毒品及"噪声"的催化的）。比照理性主义先躯们的对理性的执着，怎不让人感慨系之！

以毒品、"噪声"摇滚为表现形式之一的嬉皮文化无疑是美国乃至整个西方文化中的新生力量，它所代表的和平、爱、崇尚自然等趋向已经融化在了绿党政治、环境保护运动等当代文化力量之中。但是，这一"狄奥尼索斯帮"真的代表着人类的未来吗？

曾几何时，我们也看到，随着嬉皮文化时代的结束，紧随

时代节拍的摇滚也不再以毒品为时髦，而是以反毒品为己任；所谓“噪声”也不再以“响”为荣，而是日渐被更为适度、和谐的音响设备所取代。尤为重要的是，即使在狄奥尼索斯称雄的年代中，我们也看到了理性仍在作顽强的抗争。

不出我们所料，现时代对理性的重新强调大都以批判理性作为前提，因为视未经批判的理性为理所当然本身便是非理性行为，或者如理性的批判者们所说，是以非理性选择作为理性的前提（这也是本书在许多章节中都与“理性”相抵牾的理由）。这使得他们与从前的理性拥戴者迥然有别。但是，这种立场同相对主义毕竟又划清了界限。因此，这一类理性的皈依者往往首先是最猛烈的理性批判者，但他们却始终守住了最终防线。

譬如卡尔·波普尔。波普尔对作为终极概念的理性的批判最广为人知之处是在社会历史领域。在广被推崇的《历史决定论的贫困》中，波普尔断然宣称我们不能用理性的或科学的方法来预告科学知识的未来增长和人类历史的未来进程，被他宣判死刑的便绝不只是所谓“理论历史学”或“作为理性主义传统一个组成部分的形而上学的决定论观念”，而且还包括深藏其中的理性主义思维方式，而这种思维方式的实质正是理性本身的演变结果。而在《开放社会及其敌人》中，波普尔更是毫不掩饰地将理性主义的基础设定为非理性主义，因为理性本身并不具备自足性。包括“批判理性主义”在内的理性概念都是以“信仰理论”为前提的。而在以知识论与科学哲学方式所进行的论证中，波普尔甚至使理性从依稀还具备判决手段意义的“工具理性”立场继续后撤，只视其为以“猜想与反驳”促进知识增长的手段，而由于“可证实性判据”之不可能而只能借助“可证伪性判据”，理性的确实性又大打了折扣。

然而,波普尔的全部理论毕竟依然是一个"不屈从于怀疑论"的理论,"因为它也强调了知识能够增长,科学能够进步的事实"。[7]而"既然我们的知识能够增长,就没有任何理由对理性感到失望。"[8]而知识的增长过程和向高逼真度接近的过程,同时便是理性重建的过程。在这一过程中,理性重新赢得了尊严和客观性。这一尊严和客观性还被波普尔用"世界 3"来加以强调,将这一概念放进理性势微的时代大潮中予以观照,它似乎并不像有些批评者所说是"无用的赘疣"或者不值一驳的客观唯心主义,而是一种值得钦敬的反潮流努力。同样,"开放社会"概念也并不是所谓"政治偏见",而是对理性重建、人类未来诸事持乐观主义态度的思想前提。

海德格尔也不例外。由他所揭示的"诠(解)释学循环"("诠释学处境")揭示了任何理解和解释的前提都是另一种解释即前解释,"任何解释工作之初都必然有这种先入之见,它作为随着解释就已经'设定了的'东西是先行给定了的,这就是说,是在先行具有、先行见到和先行掌握中先行给定了的。"[9]由此延伸,任何理性判断的可靠性、客观性的基础似乎并不存在。从某种意义上讲,这种"诠释学循环"对理性的瓦解力更大,因为任何理性理论的确无一不是以这种循环论证为基础的。正是因此,一些人断定"诠释学循环"是一种永远地宣判理性死刑的恶性循怀。然而,这却绝非海德格尔的本意,他坚决反对将此一循环理解为恶性循环,甚至是理解为一种可以容忍的恶性循环也不行。因为正是在这一循环之中包含着最基本的认识的积极可能性。同时,由于"诠释学循环"本身可以获得源始性,在此一循环的基础上就有可能开创出积极性的认识。"……诠释学处境现已获得所需的源始性。此在是源始的,就是说:就其本真的整体能在来看,它被置于先行具有

之中；指导性的先行见到，即生存的观念，由于澄清了最本己的能在而获得了它的规定性；具体整理出来了的此在存在结构清清楚楚地把此在的存在论特有方式同一切现成事物加以区别，从而使先行掌握为此在的生存论状态提出一种恰如其分的勾述，以便把从概念上整理诸生存论性质的工作可靠地进行下去。"⑩

毫无疑问，在这一立场上，伽达默尔也与海德格尔保持了一致。我们看到了伽达默尔将启蒙运动对一切前理解形式的根本贬斥视为哲学诠释学开始其批判的关键，认为"消除一切前见这一启蒙运动的总要求本身被明证是一种前见，这一前见不仅统治了我们人类本性，而且同样支配了我们的历史意识，而扫除这一前见就必然为某种正当理解有限性开辟了道路。"⑪这是用诠释学形式对绝对理性观念的又一道死刑判决书。但与此同时，伽达默尔也同海德格尔一样从中看到了理性的希望，他强调，"海德格尔的诠释学反思的最终目的与其说是证明这里存在循环，毋宁说是指明这种循环具有一种本体论的积极意义。"⑫伽达默尔本人对这种积极意义的开掘无疑表现为，对一种最终的前理解形式的追寻或反驳以最终"客观地"把握事物的作法本身并不是也不可能真正客观，而坦然立足于解释学循环之内，通过"时间距离"区分进行理解的真前见与产生误解的假前见，在"视界融合"与"效果历史"之中便可以明辨古今、追寻真理。由此，"诠释学循环"绝不意味着必须向非理性投降，而是意味着理性可以获得一个相对的可信性和真理性。

在对理性作毫不留情批判的基础上还理性以积极本性的当然绝不只波普尔和伽达默尔（无非是由于他们对理性的批判往往更为有名，我们才首先以他们为例。）而且他们的解决

方式也常常受人垢病（比如不少人指责波普尔理论中蕴含的"诠释学循环"及伽达默尔对诠释的存在意义的过分固执）。但是，在波普尔和伽达默尔的理论中所蕴含的一些基本原则毕竟普遍地映现于那些为理性重光而努力的思想家之中。

在这些原则中，首先还是对理性的一种信念。勿庸讳言，在这一信念中必然包括着（或者本身就是）"非理性"抉择，起码包含着一些并非完全理性的而是伦理的、道德的因素。但是，正是这种建立在理性的"有限"能力基础上的信念，既有别于"阿波罗专政"的旧信念，又保证着人们的思想不至于全部投入相对主义和单纯怀疑主义的怀抱。从注释"责任伦理"推崇"高尚情操"的韦伯，到坚信"猜想与反驳"、"零碎工程学"的波普尔身上，我们都可以看到这一原则。

解决理性困境的另一法宝无疑是强调理性与实践的辩证关系。伽达默尔从"实践"中看到了希望，他对亚里士多德所讨论的"并不是与某个既成存在相脱离的理性和知识，而是被这个存在所规定并对这个存在进行规定的理性和知识"深感兴趣，[13]而亚里士多德的这一理性和知识的基石正是不要求数学家式精确的实践活动，即"道德知识就是某种他必须去做的东西。"由此，伽达默尔从中并结合法学及神学诠释学的实践历程，阐发了他一直念念不忘的诠释学实践性的应用功能，他强调诠释学本身就是实践的，而"理解被证明是一种效果，并知道自身是这样一种效果。"[14]阿多诺也强调批判理论应当禀承马克思的实践观念，在防止其成为"无头骑士"的同时，便可造就开放的、对话的、超越启蒙运动局限的思维运动，从而使理性和社会都更加自由。哈贝玛斯也提出实践哲学主张，认为实践与技术有别，理论也与目的或工具理性有别，而且交往行为的理性化不同于生产力领域的理性化，而在对现代社会进

行预测分析这类带有“直接实践的参考特征”的活动中，得到重建的不仅是历史唯物主义，也有理性本身。虽然我们不能将以上诸人的“实践”混为一谈，但他们对其的理解都并未脱离人的实际活动这一“实践”的基本含义。从这一意义上说，以实践作为理性重光的基础，不仅本身是一种向生活和现实深入的实际活动，也是在理性绝对性原则殒落之后更为“切合实际”的一种活动。

在重光理性的原则中，也有一些思想家将普遍性理性原则坐实到个人理性之上，其中极端者比如爱因·兰德（她对理性的强调使她与美国的“新保守主义”中某些干将格格不入，这种向自由主义靠拢的主张曾导致了保守主义阵营的大分裂。）她所说的理性仅仅是个人的理性，往往是极其冷峻的理性。比如在登月飞船与摇滚舞台间就应当选择前者。不仅如此，兰德更常表达出来的是一种个人在社会和其他多数人的混浊之中的清醒理智思考和行动，她对那种有着强烈自我意识而行动果敢的个人主义英雄形象情有独钟。

这似乎也是理性“退而求其次”的一条出路，事实上，法兰克福学派诸人的批判理论也正是为了使某种思考和理论能力从理性本身的专制之中解放出来，从大众文化的压制之下解放出来，而这种解放似乎也只可能以个人为单位。但是，更多的思想家并未采取这种向个人“退却”的方式，而勿宁说是强调了具体境况。

伽达默尔说，“支配我们一切理解的完全性的先把握本身在内容上每次总是特定的”。[15]由此，理解效果也往往呈现为某种相对的特定性，虽然这种特定性永远处在某种广阔的背景和联系之中，但它毕竟具有某种特定性，即具体的境况特征。因此，在一些当代思想家的身上（包括我们上述的诸位），

我们总是可以看到一种被称为“有原则的相对主义”(不是特别合适的称谓)或类似于“境况伦理学”特征的东西,用我们最为熟悉的词语来概括,就是具体问题具体分析。这表面上看起来是一种沉降,但是,由于这一方式将理性权威深植于具体境况,则既可以使理性充满活力,又可以破除理性绝对化的不良后果。诸如摇滚从毒品中解脱并奋而反毒这类例证,为理性的这一积极性质作了最好注解。

以赛亚·伯林(他同样是绝对理性观念的严厉批评者)论述人类前景时的一段话惊人地适用于理性的不再理想化的现状和人类对理性的应有态度,这段话是人类在包括理性在内的问题上不再绝对也永不绝望的见证:

“人类并非仅靠与邪恶作战便可生活下去,他们还要依赖一些个人或集体的积极目标才能生活,而这些目标林林总总,不一而足,多数不可预言,有时还相互冲突。正是由于个人或人们全神贯注于这些终极性的、具有不可比性的、无法担保其必变或必不变的目标;正是由于他们全神贯注于追寻这些个人性或集体性的目标,这些未经策划、有时缺乏完整充分技术手段、常常是毫无成功希望、更说不上官方嘉许的目标,他们的生活中才出现了最为美妙的时刻。”⑯

这当然不能说是阿波罗与狄奥尼索斯之争的最终结论(整个理性的势微与重光史也正是为了证明这一对争也不会有最终结论),但当吸毒者以毒品体验为瞬间的安慰时,推崇阿波罗者也因拥有各式“最为美妙的时刻”而获得另一种幸福。当“狄奥尼索斯帮”并不以毒品这种极端形式谋求快感时,则阿波罗的子孙们更不必以阳光为剑向其投刺,毕竟,人们真正的理性行为之一便是超越非此即彼。让阿波罗和狄奥尼索斯各归其位、各受祭拜,倒不如合而敬之,适时进贡,以让其合

天时地利而出，成人和之伟业。

① 爱因·兰德:《新左派:反工业革命》,纽约,新美国文库公司1975年版,第57—61页。

② 马克斯·韦伯:《新教伦理与资本主义精神》,北京,三联1987年版,第15页。

③ 马克斯·韦伯:《经济与社会》,贝克莱,加州大学出版社1978年版,第245页。

④ 马克斯·霍克海默、特奥多·阿多诺:《启蒙辩证法》,重庆出版社1990年版,"序言"第6页。

⑤ 乔治·卢卡奇:《历史与阶级意识》,北京,商务1992年版,第181页。

⑥ 约瑟夫·熊彼德:《资本主义、社会主义与民主主义》,第144页。

⑦ 卡尔·波普尔:《猜想与反驳》,上海译文出版社1986年版,"序言"第1页。

⑧ 同上,"序言"第2页。

⑨ 马丁·海德格尔:《存在与时间》,北京,三联书店1987年版,第184页。

⑩ 同上,第367页。

⑪ 汉斯—格奥尔格·伽达默尔:《真理与方法》(上卷),上海译文出版社1992年版,第354页。

⑫ 同上,第342页。

⑬ 《真理与方法》,第402页。

⑭ 同上,第438页。

⑮ 同上,第377页。

⑯ 以赛亚·伯林:《自由四论》,第40页。



结束语　永不遁世:摇滚在操练中

从 80 年代中期起,曾经被责骂为"不道德"的摇滚乐终于用一个又一个震惊全世界的"良知复兴"行动实现了它超越既定道德目标的最终目的:向全新的、毫无滞碍的道德理想行进。这些行动也绝不仅仅是"良知复兴",它是摇滚从被缚中抗争的全部历史的象征,又是自 60 年代以来再一次向世界证明着摇滚可以改变世界。

让人回味不已的是,"良知复兴"正好是在摇滚因 MTV、重金属诸问题而陷入坐大的保守主义的道德围攻之时。摇滚的反抗采用的是它一贯的立场:不做单纯的道德争议,而是直接超越它,用行动中体现的新道德说话。鲍勃·吉尔多夫这位爱尔兰乐手首先发起了"乐队救援",使全世界的目光都留意到了非洲的惨境。由 U2、"警察"、乔治·迈克尔、大卫·鲍伊等巨星参与录制的《他们可知已是圣诞?》奉献给非洲灾民的也不只是近千万英镑金钱,更是向人类提示着一种高尚的意

识。

随之而来的是以一曲《天下一家》而闻名遐迩的“美国声援非洲”活动，除创作《天下一家》的迈克尔·杰克逊和莱昂内尔·里奇全心投入之外，美国最具号召力的摇滚巨星几乎全体出动，近五千万美元的销售收入为埃塞俄比亚、苏丹和其他非洲灾民带来了生活的信心。而半年之后(1985 年 7 月 13 日)的“生存救援”行动，则不仅成为有史以来全世界吸引最多观众的节目(全球 140 个国家约 20 亿人从电视中同时观看)，也使摇滚乐成为了人类最具道德号召力的象征之一(有讽刺意义的是，在这场长达 17 小时的演唱会上，歌手们演唱的歌曲就有些曾被判决为“不道德”的)。

正是在“生存救援”的演出现场，鲍勃·迪伦公开揭露了美国农民的惨淡处境，于是，在约翰·库格·梅林坎普、尼尔·扬、威尔·纳尔逊的组织之下，“农场救援”行动演唱会又为美国农民募来了一千万基金，而且这一行动成了年年举办的保留节目。

摇滚歌星们不仅关注埃塞俄比亚的天灾难民，也关心南非的人祸难民。布鲁斯·斯普林斯汀所在的“E 街”乐队中有一名叫小斯蒂文·范·赞特的乐手，他因为喜欢收集各式各样的头巾而广为人知。正是在他的鼓动之下，表达摇滚乐坚决反种族歧视决心的《太阳城》“艺术家联合反对种族歧视”专辑得以问世，尽管这一专辑曾经备受阻挠，但它依然是一个光辉的象征物。

同样，在 U2 等乐队、歌手的努力之下，呼吁社会重视青

年就业问题的“自我救援”行动和“希望共谋”活动也得以在1986年进行，正是后一个活动使得在80年代早期还籍籍无名的人权组织“大赦国际”天下闻名。而在两年之后，布鲁斯·斯普林斯汀、彼德·加布里埃尔、崔西·查普曼、尤素·恩都尔诸人将在“人权”巡回演唱会上把“大赦国际”的徽记和南非黑人领袖纳尔逊·曼德拉的头像贴在全世界许多大城市的体育场。此外，我们还可看到摇滚巨星们为救济各类自然灾害和战祸的受害者、为各国种族歧视的受害者、为爱兹病及癌症等绝症的罹患者举行的难以计数的义演和义录义卖……

所有这些行动，纵然未能使最为顽固的反摇滚势力根本改变对摇滚的反感态度（塘鹅新闻社的埃德加·伯曼就曾针对“生存救援”这一人道壮举评论道：“这只意味着我们在进化的阶梯上向下走了新的一步”，他认为对那些现场观众而言，观看这种“古怪噪音”和“怪异举止”意味着他们的品味与智力降到了尼安德特猿人之下），但起码让摇滚暂时扬眉吐气，在无尽的罗网之中探头而出，自在地呼吸到了几口自由的空气。

应当留意的是，正是在“人权”演唱会这类行动上，在摇滚的顺境之中，也体现出了摇滚乐手们更为清醒的意识和摇滚不断反思、在操练中前进的本质。

斯汀在“人权”演唱会期间曾经指出，“‘生存救援’行动使得人们相信有奇迹，但事实上奇迹不会发生。‘生存救援’筹到的钱还在用于救济非洲灾民，但多数人已经于此毫无意识。”因此，斯汀希望他的音乐能够超越仁慈之心，他开始致力于让听众真正发自内心地关注人权和环境保护。这种努力同以往

一样，依然是以音乐本身为手段的。斯汀公开宣称："我不赞成良心复苏的说法，良心一直存在，我也不同意涉足时政的歌曲作品已经在七十年代末消亡的说法。"但他更多的时候是在用作品说话。《蓝海龟之梦》、《无物可与太阳比拟》都令人不能等闲相看。像《独自跳舞》这首歌，描绘的是智利那些失踪的政治犯的遗孀。这类题材和斯汀的态度是60年代摇滚乐既革命又死守艺术堡垒的典型再现。如同另一位摇滚名星杰克逊·布朗（他一直固执地践行着摇滚理想，屡屡因用歌声公开抨击美国的中美洲政策等而受到禁播、骚扰）所言，这类歌"有着极其深刻的含义，因为它提出的意象本身就需要作出解释，你必须看得深远一些才会懂得它真正的含义。"

同样，彼德·加布里埃尔、保罗·西蒙、"说话脑袋"乐队等摇滚乐手和乐队也并不仅把非洲音乐当作灵感来源，他们将自己所实践的"世界音乐"也视为使人类良知真正落到实处的又一手段。保罗·西蒙的《圣地》因到南非实地录音而同时遭到种族主义者和"非国大"的夹击，既是摇滚向来两面受气遭遇的重演，也是摇滚不懈抗争的又一见证。

尽管这种抗争越来越难，尽管在艺术与道德、政治、经济之间保持适当的张力越来越难，摇滚却从未放弃努力。而且这种努力越来越成为深厚思考基础上的行动。"大赦国际"是吸引了最多摇滚巨星的国际组织，在"人权"演唱会之后，它已从一个拥有8万平均年龄40岁成员的地区组织成为拥有42万平均年龄20岁的极有影响的国际组织。然而，正如该组织美国分部负责人杰克·希利所解释的那样，"我认为大赦对艺术

家而言乃是一种观念，这是他们自有的观念，这就是我们合作得如此有成效的原因之所在。他们追寻着完美的歌曲、完美的诗句、完美的雕像，而我们追寻着完美的世界。”因此，他也相信，如同布鲁斯·斯普林斯汀改变了他的听众一样，斯普林斯汀自己也已经在巡回演唱会中发生改变。斯汀的话为这一判断提供了证据，他说：“‘人权’巡回演唱是我做得最满意的一件事。”因为这件事同其他摇滚大事不一样，不再是摇滚精疲力竭地抗辩，而是坚定主动地投入以艺术改变世界的又一场斗争。

当摇滚在并没有任何外在压力的一呼百拥的主动抗争中也保持了它被缚时的清醒而非陶陶然（杰克逊·布朗曾对这样的抗争也直言不讳：“任何时髦的事都会变得不时髦……任何引起太多关注的东西最后都似乎会消亡”），我们更可相信摇滚的操练会不可阻挡地深入人心。

我们看到，在无穷的罪名和罗网之中，摇滚于艰难跋涉之中不屈不挠，而且于愤怒之中恪守天职，不与对手一起轻易毁于无妄之火，而是仍然以无穷的艺术探索来化解罪名与罗网，使只善于破坏和指责的敌人（乃至同路人）最终或惭愧或悔恨或悻悻然而归，摇滚却一次次在较量中赢得更多的人倾心相许。同样，在或可吞噬摇滚的钱潮掌声中，摇滚难能可贵地瞪大双眼，于同样无穷的诱惑之间左冲右突，力图使四面奏鸣的强拍弱响成为横流人欲中的亮丽清音，使心有灵犀者或可觫然而觉，不致全身心陷入泥沼深潭。凡此种种，必使摇滚终能得成沛然莫之能御的大力，于人生社会之中操练不已，其消亡

之日，恐非如其无可奈何的反对者们所言，是在可见的未来。而于摇滚的热衷者们乃至于持稍微公正之心的旁观者们，摇滚的种种业绩毕竟多于劣迹，因此，在他们的心中所要呼喊的是：

继续操练吧，摇滚！

1992.10—1993.6

于北京劲松

附录　摇滚大事记*

1951年

艾伦·弗雷德的“月亮狗布鲁斯”节目开播，他以“摇滚”一词来称呼一种在此之前已经开始散发出独特魅力的音乐。摇滚正式诞生。

比尔·哈利翻唱吉米·普林斯顿1949年的《摇动关节》，使摇滚开始长征。

1952年

艾伦·弗雷德的克利夫兰演唱会因众多观众未能入场而导致摇滚史上第一场“骚乱”。

1953年

埃尔维斯·普莱斯列走进太阳公司，花费4美元录制《我的欢乐》送给母亲，从那以后便是别人花费无数个4美元买他的歌。

1954年

“比尔·哈利及彗星”乐队录制《昼夜摇滚》。

“平头”乐队的《轰隆隆》成为第一支摇滚热门金曲。

1955年

作为电影《黑板丛林》主题曲的《昼夜摇滚》得到加速传播，成为“青少年革命的《马赛曲》”。

1956年

埃尔维斯·普莱斯列的《伤心旅店》夺得排行榜第一名，他在“沙利文剧场”的露面更让他成为新的偶像人物，困扰家长和高雅之士的“埃尔维斯现象”正式开始。

摇滚电影《昼夜摇滚》在英国引发“骚乱”。

1957年

巴德·哈利推出《就是那天》，与他一起走红的还有杰里·李·刘易斯，同样如日中天的“小理查德”则宣布弃艺皈依基督。

美国电视第一次在黄金时段推出摇滚乐专题节目。

1958年

艾伦·弗雷德“响亮节拍”演唱会引发“骚乱”，杰里·李·刘易斯的婚姻引发公愤。

埃尔维斯·普莱斯列入伍。

克里夫·理查德在英国推出《动动它》。

1959 年

有关电台节目主持人的"受贿听证会"开始震撼全美国。

查克·贝里因违反"麦恩法案"被捕。

巴德·哈利同理奇·瓦伦斯、J. P. 理查森一起因飞机失事丧生。

费边、保罗·安卡、弗兰克·阿瓦隆等奶油小生得势。

1960 年

埃尔维斯·普莱斯列在西德和东德被视为头号公敌。

"披头士"在汉堡举行首场公演。

埃迪·柯克兰在伦敦死于车祸,年仅 21 岁。

迪克·克拉克开始取代艾伦·弗雷迪。

1961 年

来自希滨小镇的青年罗伯特·齐默尔曼在纽约格林尼给改名为鲍勃·迪伦,开始自己的演唱生涯。

查比·切克尔的《扭》引起摇滚舞热潮。

1962 年

鲍勃·迪伦的《答案在风中飘扬》发行。以迪伦、琼·贝茨、"彼德、保罗与玛丽"乐队、菲尔·奥克斯、汤姆·帕克斯顿诸人为代表的"新港民谣节"乐风遍地吹拂。

"披头士"与 EMI 公司签约,推出《爱我吧》。

1963 年

"披头士"的《我想握握你的手》在发行前的订单达到百万大关。

"滚石"乐队推出其第一张专辑《来吧》。

1964 年

"披头士"在美国登陆。"披头士热"一词进入英语词汇。

拉维·香卡在美国开始演出,引起包括摇滚歌手的音乐人士注意。

全世界第一家迪斯科式舞厅在洛杉矶开张。

1965 年

英国女王授予"披头士"帝国勋章,引发巨大风波。

西蒙和加芬克尔推出《寂静之声》。

迪伦推出《席卷还家》,向摇滚靠拢。

艾伦·弗雷德郁郁而终,

1966 年

范·莫里森离开节奏布鲁斯乐队"他们"而开始独闯天下。

斯蒂维·旺达的《神神道道》成为他的第一首热门歌曲。

"海滩小子"进入排行榜。

"披头士"、"滚石"、迪伦、"混浊"乐队等成为青年们开创新生活的精神力量。

鲍勃·迪伦推出《金发美女云集》,并于遇车祸后隐居。

"杰弗逊飞机"推出《起飞》,并同"感恩而死"和"水银服务社"一起开创迷幻摇滚之路。

1967年

"披头士"推出《佩珀军士的孤独之心俱乐部乐队》。

蒙特雷音乐节举行,吉米·亨德里克斯、"杰弗逊飞机"、詹尼斯·乔普林、"水牛春田"、"何许人"等大批巨星走上前台。

"大门"推出单曲《点燃我的火》和专辑《大门》。

1968年

"滚石"乐队的布赖恩·琼斯辞世,年仅25岁。

"披头士"推出《披头士》(白色唱片)并自组"苹果"公司。

"莱德·泽普林"、"班德"开始露面。

埃尔维斯·普莱斯列在电视的圣诞专辑中复出,称过去的已经过去。

1969年

30万人出席摇滚盛会伍德斯托克音乐节。

"滚石"的奥特蒙特演唱会上,"地狱天使"殴人致死。

"披头士"推出最后一张专辑《寺院之路》。

"克罗斯比·斯蒂尔斯和纳什"乐队推出同名专辑。

1970年

詹妮斯·乔普林辞世,时年27岁。

吉米·亨德里克斯辞世,时年27岁。

"披头士"解散。

"西蒙和加芬克尔"推出最后一张唱片《烦河之桥》。

1971年

"大门"主唱吉米·莫里森辞世,年仅28岁。

列侬推出《想象》。

乔治·哈里森等人共同举办演唱会,为孟加拉国战争难民集资。

"莱德·泽普林"推出同名专辑并成为头号乐队。

洛德·斯特沃德推出《每幅画都有个故事》。

1972年

"滚石"举行美国巡回演唱会。

埃尔顿·约翰、杰克逊·布朗、詹姆斯·泰勒、尼尔·杨诸人开始走红。

"老鹰"乐队推出同名专辑。

列侬和大野洋子在麦迪逊花园广场举行演唱会。

大卫·鲍伊推出《Z形星尘与火星蜘蛛人》。

1973年

"瑞给"乐在鲍勃·马利、吉米·克利夫等人的努力之下

开始走红。

在纽约,沃特金斯·格伦举办的演唱会吸引60万人参与。

布鲁斯·斯普林斯汀随“芝加哥”乐队作全美巡回演出,日益引人注目。

“平克·弗洛依德”推出《月缺》。

比利·乔推出《钢琴师》。

1974年

斯蒂维·旺达、保罗·西蒙、埃里克·克莱普顿诸人纷纷翻唱或改编、创作“瑞给”风格作品,使“瑞给”红遍天下。

“阿巴”乐队开始赢得国际性声誉。

1975年

布鲁斯·斯鲁林斯汀推出《生而奔命》。

迪斯科音乐走红。

后来捧红众多巨星的“周末夜现场”节目开始在电视中出现。

佩蒂·史密斯推出《马群》。

“性手枪”登场。

“吻”及“阿罗史密斯”乐队开始赢得青少年的拥护。

“弗利伍德·麦克”推出同名专辑。

“老鹰”推出《某夜》。

“皇后”推出《歌剧院之夜》。

1976年

“班德”乐队举行“最后的华尔兹”告别演唱会。

“老鹰”推出《加州旅店》。

“性手枪”推出《联合王国的无政府主义者》。

“冲撞”推出《2112》。

1977年

电影《周末狂热》引发迪斯科狂热。

埃尔维斯·普莱斯列辞世，时年42岁。

“性手枪”电视演出遭禁。

“外国人”推出同名专集。

1978年

“警察”乐队推出首张专辑。

佩蒂·史密斯推出《东边》。

埃尔维斯·卡斯特罗推出《武装力量》。

“范·海伦”推出同名处女专辑。

1979年

埃尔维斯·卡斯特罗成为国际巨星。

“戴尔·史崔兹”乐队推出同名处女专辑。

“平克·弗洛依德”推出《墙》。

“王子”推出《王子》。

迈克尔·杰克逊推出《出墙》。

1980年

约翰·列侬遇刺身亡。与大野洋子刚推出的《双重幻想》成为绝响。

“莱德·泽普林”乐队因成员约翰·博纳姆去世而解散。

“老鹰”推出《现场》专辑后解散。

U2推出首张专辑《男孩》。

布鲁斯·斯普林斯汀推出《大河》。

1981年

布鲁斯·斯普林斯汀英国巡回演唱会。

鲍勃·马利辞世,时年36岁。

MTV台正式开播。

奥热·奥斯本推出《奥热风暴》。

“外国人”推出《4》。

“滚石”推出《给你纹身》。

1982年

迈克尔·杰克逊推出《恐怖片》。

“王子”推出《1999》。

“何许人”推出《费劲》并在加拿大举行告别演唱会后解散。

“周日和平梦”反核演唱会。

说唱乐开始走红。

“美国音乐节”开始举办。

约翰·库格推出《美国傻瓜》。

“亚细亚”乐队推出《亚细亚》。

1983 年

卡伦·卡蓬特辞世，时年 32 岁。

迈克尔·杰克逊创造格莱美奖获奖奖项新记录。

“警察”推出《同步》。

UB40 推出《爱之劳作》。

1984 年

“王子”的《紫雨》成为热门唱片。

马文·盖伊被其父枪杀。

布鲁斯·斯普林斯汀推出《生于美利坚》。

“乐队救援”活动。

范·海伦推出《跳》。

U2 推出《铭心刻骨之火》。

劳·里德推出《新感觉》。

斯汀推出《蓝海龟之梦》。

1985 年

“美国救援非洲”活动，《天下一家》风靡全球。摇滚的号召力和影响力达到空前地位。

“生存救援”活动。

“农场救援”活动。

“威猛”乐队以《无心快语》称霸歌坛，玛多娜以《像一个处女》、布赖恩·亚当斯以《满不在乎》、“王子”以《一天环游地球》紧随其后。

“戴尔·史崔兹”推出《军中弟兄》。

菲尔·科林斯推出《无需外套》。

“威猛”中国之行。

1986 年

保罗·西蒙推出《圣地》。

“邦·乔维”推出《湿而滑》。

“动物小子”推出《恶行特许》。

Run—D. M. C. 推出《走这条路》。

1987 年

尤素·恩都尔及其他非洲摇滚开始走红。“世界音乐”又掀高潮。

《油脂舞》引发舞曲狂潮。

乔治·迈克尔推出《信心》。

U2 推出《约书亚树》。

“白蛇”推出同名专辑。

辛妮德·奥康纳推出《狮与蛇》。

“印克斯”推出《反弹》。

迈克尔·杰克逊推出《真棒》。

1988年

“人权”演唱会。

“枪炮玫瑰”推出《毁灭之欲》。

崔西·查普曼推出首张同名专辑。

“戴夫·莱帕德”推出《歇斯底里》。

鲍比·布朗推出《别那么冷酷》。

“邦·乔维”推出《新泽西》。

1989年

“阿罗史密斯”推出《泵》。

埃里克·克莱普顿推出《旅行者》。

菲尔·柯林斯推出单曲《天堂里的又一天》。

理查·马克斯推出《惯犯》。

保罗·麦卡尼推出《泥中花》。

“新街边仔”推出《绞死恶棍》。

“恐惧之泪”推出《爱的种子》。

崔西·查普曼推出《十字路口》。

珍妮·杰克逊推出《节奏王国1814》。

崔健推出《新长征路上的摇滚》。

1990年

“墙”演唱会。

辛尼德·奥康纳推出《不存奢望》。

M·C·汉默推出《汉默，请别伤害他们》。

美国《新闻周刊》载文大肆抨击说唱乐。

“人民公敌”推出《黑色行星恐怖》。

尼尔·扬推出《“瑞给”之荣耀》。

乔恩·邦·乔维推出《光荣之火》。

北京 1990 现代音乐演唱会。

1991 年

斯汀推出《灵魂枷锁》。

“戴尔·史崔兹”推出《大街小巷》。

“滚石”推出《闪光点》。

“范·海伦”推出《非法性经验》。

“枪炮玫瑰”推出《运用你的幻像》一、二辑。

R. E. M. 推出《落伍》。

U2 推出《注意点宝贝儿》。

“金属”推出同名专辑。

“人民公敌”推出《91 启示录》。

“涅槃”推出《别在意》。

“蝎子”推出《疯狂世界》。

“热红辣椒面”推出《血色雪茄性魔术》。

崔健推出《解决》。

“皇后”主唱弗雷迪·麦库瑞辞世。

1992 年

迈克尔·杰克逊推出《危险》。

玛多娜推出《性》一书引起轩然大波。

“极端”推出《每个故事有三面》。

“邦·乔维”推出《保持信心》。

彼德·加布里埃尔推出《我们》。

Tce—T 推出《躯体罪状》。

“印克斯”推出《欢迎来此》。

罗杰·沃特斯推出《视死如归》。

R.E.M.推出《人们的自动装置》。

“王子与NPG”推出《爱的信号》。

“黑豹”、“唐朝”分别推出同名专辑。

《中国火》专辑出版。

1993年

美国发行“猫王”纪念邮票。

《摇滚北京》专辑发行。

……

---

* 本大事记无任何权威来源，纯属个人见解，因而疏漏之处在所难免。

后　记

虽然写作这本书对我来说首先是一种乐趣(正如摇滚首先是一种乐趣),但它毕竟颇费功夫(正如摇滚毕竟不止于乐趣)。

摇滚并不像某些自负的歌手所理解的那样,与文字和理论不共戴天,因为从最简单的意义上讲,摇滚不仅只表达个人体验,更重要的是要让人听,否则它就同它所鄙弃的东西一样只能是孤芳自赏的半残梦、不了情。摇滚是给人听的,所以考察摇滚的关键便是它与听众、与社会的关系,也只有这样看待摇滚,才不至于抹煞它的全部意义。

因此,不管从学术立场观照摇滚是不是一种"误区"(也许在某些人看来,摇滚是一种"误区",严肃地看待摇滚也是一种"误区",用学术眼光对待摇滚更是一种"误区",则本书是一种三重"误区"),也不管这本书是拔高还是贬低了摇滚,它是我们在书中推崇的个人意识的产物。所以,虽然其中的材料广为(西方)人知,但贯穿其中的观点却力求想在摇滚一事上道出些自己的新意。当然,从某种程度上说,这些观点也无非是不想在浩繁的资料之中迷途。

由于摇滚乐历史发展的客观进程所限,在本书中提及中国摇滚之处较少,这不能不说是一个遗憾。但这本书至少可以让人们了解到,所谓中国摇滚特别苦难深重,或摇滚因与中国传统文化相抵触而受排斥等说法起码是无知的胡言。摇滚从来就不是一条通天坦途而是一条布满荆棘的崎岖小道,即使

在今日西方怒放的美丽的摇滚奇葩，也依然是一朵饱受摧残的伤花。我们与其在怨天尤人之中飘零，还不如向摇滚先驱们学习，于冲决罗网的孤独和伤痛中感到光荣。

为节省篇幅，除关键性注释外，一般资料皆未注明出处。

感谢喻阳，本书在他的督促之下才得以完成。

感谢费菁、傅刚，他们从大洋彼岸提供了不少文字及音乐资料，使我在写作中获益匪浅。

感谢我的夫人费莛，没有她的全力帮助，这本书或许只能停留于想象之中。

郝 舫

1993 年 6 月 1 日

[General Information]
书名=伤花怒放：摇滚的被缚与抗争
作者=
页数=282
SS号=0
出版日期=